

DAS KOLOSSEUM IN DER DRUCKGRAPHIK  
DES 15. BIS 19. JAHRHUNDERTS

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der  
Philosophischen Fakultät  
der  
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität  
zu Bonn

vorgelegt von

Stephanie Gropp

aus

Mainz

Bonn 2012

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät  
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Roland Kanz  
(Vorsitzender)

Prof. Dr. Georg Satzinger  
(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Hans-Joachim Raupp  
(Gutachter)

HD Dr. Katharina Corsepius  
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 11. Februar 2009



## Inhaltsverzeichnis

Dank	7
Einleitung	9
1.) Das 15. Jahrhundert. Ein neues Medium zwischen Tradition und Innovation	20
1.1) Ansichten des antiken Rom in Florentiner Kupferstichen: Die Legende des Zauberers Vergil	20
1.2) Ansichten des zeitgenössischen Rom in Holzschnitten nördlich und südlich der Alpen: Das „Supplementum Chronicarum“ und die „Schedelsche Weltchronik“	40
1.3) Das Kolosseum in Poesie und Archäologie: Die „Antiquarie prospetice Romane Composte per prospectiuo Melanese depictore“	56
2.) Das 16. Jahrhundert. Das Kolosseum in Rekonstruktion und Ruinenbild	74
2.1) Das Kolosseum als Amphitheater des antiken Rom in der Druckgraphik südlich der Alpen	74
2.1.1) „Entellus und Dares“: Ein Programmbild der frühen Archäologie	74
2.1.2) Das Kolosseumbild nach dem „Sacco di Roma“: Rekonstruktionen in den Verlagen Antonio Salamancas und Antoine Lafréryys	89
2.1.3) Dokumentation und Rekonstruktion des Amphitheatrum Flavium in Text und Bild: Der Architekturtraktat des Sebastiano Serlio	108
2.2) Das Kolosseum in der Druckgraphik nördlich der Alpen: Antikes Amphitheater und neuzeitliche Ruine	131
2.2.1) Der Babylonische Turm in einer Radierung des Cornelis Teunissen-Anthoniszoon: Das Kolosseum als Mahnmal menschlicher Hybris	131
2.2.2) Das Kolosseum im malerischen und graphischen Werk des Marten van Heemskerck: Weltwunder, Memento Mori und Studienobjekt eines	

niederländischen Künstlers	140
2.2.3) Ruinenbilder für den Antwerpener und den internationalen Druckgraphikmarkt: Das Kolosseum im Verlag des Hieronymus Cock	159
2.2.4) Etablierung des Ruinenbildes auf dem Druckgraphikmarkt von Antwerpen: Das Kolosseum im Verlag des Philippe Galle	177
2.3) Das Kolosseum als Ruine des neuzeitlichen Rom in der Druckgraphik südlich der Alpen	186
2.3.1) Ruinenbilder für den römischen und den internationalen Druckgraphikmarkt: Das Kolosseum in Radierungen Antoine Lafrérys und Étienne Du Péracs	186
2.3.2) Erfolg und Misserfolg eines druckgraphischen Ruinenbildes: Das Kolosseum in Publikationen Bernardo Gamuccis und Giovanni Antonio Dosios	196
2.4) Die Rezeption druckgraphischer Kolosseumsbilder im 16. Jahrhundert: Die „Discorsi sopra l’Antichità di Roma“ des Vincenzo Scamozzi	207
3.) Das 17. Jahrhundert. Verlage und Künstler	215
3.1) Kolosseumsbilder des römischen Druckgraphikmarktes	215
3.1.1) Das Fortleben druckgraphischer Kolosseumsbilder im 16. und 17. Jahrhundert: Die „Antichità di Roma“ des Girolamo Franzini	215
3.1.2) Ein Kompendium des frühen 17. Jahrhunderts: Die „Antiquae Urbis Splendor“ des Giacomo Lauro	219
3.1.3) Das Kolosseumsbild in der Guidenliteratur römischer Verlagshäuser: Bewährte Klassiker im Wandel der Zeit	229
3.1.4) Das Kolosseum als Märtyrerstätte im Rom des 17. Jahrhunderts: Die „Roma Antica“ des Aloisio Giovannoli	240
3.1.5) Das Kolosseum als Sehenswürdigkeit im Rom des 17. Jahrhunderts: Die „Prospectus Locorum Urbis Romae Insignium“ des Lieven Cruyl	249
3.2) Kolosseumsbilder fernab des römischen Druckgraphikmarktes	263

3.2.1)	Giovanni Battista Mercati: Unkonventionelle Perspektiven für bewährte Motive	263
3.2.2)	Stefano della Bella und Israël Silvestre: Das Kolosseum und der Konstantinsbogen. Reformulierungen einer klassischen Romvedute	281
4.)	Das 18. Jahrhundert. Das Kolosseum im Werk großer Künstlerpersönlichkeiten	304
4.1)	Das Kolosseum im Werk des Alessandro Specchi und des Carlo Fontana: Antikes Amphitheater, neuzeitliche Ruine und Märtyrerstätte des Christentums	304
4.2)	Das Kolosseum im Werk des Giuseppe Vasi	333
4.2.1)	Die „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“: Ein „visuelles Rom“ für den Reisenden des 18. Jahrhunderts	333
4.2.2)	Der „Itinerario Istruttivo di Roma“: Ein Handbuch für den Reisenden des 18. Jahrhunderts	348
4.2.3)	Späte Ausgaben des „Itinerario Istruttivo di Roma“: Tradition und Erneuerung im Verlag des Mariano Vasi	356
4.3)	Das Kolosseum im Werk des Giovanni Battista Piranesi	370
4.3.1)	Die „Antichità Romane“ von 1748 und 1756: Das Amphitheatrum Flavium in archäologischen Studien Piranesis	373
4.3.2)	Die „Vedute di Roma“: Eine Revolution der Kolosseumsvedute durch den Künstler und Archäologen Piranesi	398
4.4)	Das Kolosseum als botanischer Kosmos: Johann Christian Reinhart und die „Mahlerisch-Radirten Prospecte von Italien“	430
5.)	Das 19. Jahrhundert. Traditionelle Darstellungsweisen und veränderte Realitäten	446

5.1)	Traditionen des 18. Jahrhunderts in Paris und Rom: Die „Calcographie des Piranesi Frères“ und die „Calcografia Vasi“	446
5.2)	Nachfolger des Giovanni Battista Piranesi und Chronist der eigenen Zeit: Luigi Rossini	453
	Zusammenfassung und Ausblick	479
	Literaturverzeichnis	507
	Katalog	591
	Abbildungsnachweis	735

## **Dank**

Die vorliegende Untersuchung entstand in den Jahren 2003 bis 2008 als Dissertation im Fach Kunstgeschichte an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Besonderer Dank gilt meinem Doktorvater, Prof. Dr. Georg Satzinger, der die Entstehung der Arbeit durch anregende Kritik gefördert und geformt hat. Seine Hilfsbereitschaft und Geduld haben mich beim Schreiben begleitet. Prof. Dr. Hans-Joachim Raupp danke ich für die Übernahme des Zweitgutachtens.

Für die Unterstützung meiner Dissertation durch ein Promotionsstipendium der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom möchte ich den Direktorinnen, Prof. Dr. Sybille Ebert-Schifferer und Prof. Dr. Elisabeth Kieven, danken. Den Mitarbeitern der Bibliotheca Hertziana bin ich für zahlreiche Hinweise und jahrelangen Austausch sehr verbunden.

Verschiedene Institute, Bibliotheken und Graphische Sammlungen boten mir ideale Arbeitsbedingungen für meine Studien. Hier gilt mein Dank den Mitarbeitern der Calcografia und des Gabinetto Nazionale delle Stampe, des Museo di Roma, der Biblioteca Nazionale Centrale, der Biblioteca Apostolica Vaticana und der Biblioteca Casanatense in Rom, des Berliner Kupferstichkabinetts, der Stuttgarter Staatsgalerie sowie der Universitätsbibliothek und der Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts in Bonn.

Ohne die unermüdliche und tatkräftige Unterstützung meiner Familie wäre die Arbeit nicht in dieser Form geschrieben worden. Ihr sei an dieser Stelle besonders herzlich gedankt.



## Einleitung

„Pour lui donner une idée quelconque des restes de cet édifice immense, plus beau peut-être aujourd’hui qu’il tombe en ruine, qu’il ne le fut jamais dans toute sa splendeur (alors ce n’était qu’un théâtre, aujourd’hui c’est le plus beau vestige du peuple romain), il faudrait connaître les circonstances de la vie du lecteur. Cette description du Colisée ne peut se tenter que de vive voix, quand on se trouve, après minuit, chez une femme aimable, en bonne compagnie, et qu’elle et les femmes qui l’entourent veulent bien écouter avec une bienveillance marquée. D’abord le conteur se commande une attention pénible, ensuite il ose être ému; les images se présentent en foule, et les spectateurs entrevoient, par les yeux de l’âme, ce dernier reste encore vivant du plus grand peuple du monde. On peut faire aux Romains la même objection qu’à Napoléon. Ils furent criminels quelquefois, mais jamais l’homme n’a été plus grand. Quelle duperie de parler de ce qu’on aime! Que peut-on gagner? Le plaisir d’être ému soi-même un instant par le reflet de l’émotion des autres.“<sup>1</sup>

Henry Beyle alias Stendhal erlebt das Kolosseum im frühen 19. Jahrhundert, in einer Zeit, in der das antike Monument zu einem Gegenstand wissenschaftlicher Forschungen und ambitionierter Restaurierungen geworden ist: Das Erscheinungsbild der jahrhundertealten Ruine wird durch die Hand der Zeitgenossen, Archäologen und Architekten, in einem bislang nicht gekannten Maße verändert. Der französische Schriftsteller, der während seiner Besuche in Rom zwischen 1802 und 1828 mit einer sich stetig wandelnden Realität konfrontiert ist, lässt eine Faszination für das Kolosseum erkennen, die über eine nüchterne Betrachtung im Sinne der Archäologie seiner Zeit weit hinausreicht.<sup>2</sup>

Stendhals Wertschätzung des Kolosseums gründet sich offenbar nicht in erster Linie auf dessen Bedeutung als Amphitheater des antiken Rom: „Heute, wo es in Trümmer fällt, ist es vielleicht schöner als in den Tagen seines höchsten Glanzes (damals war es nur ein Theater, heute hingegen ist es das schönste Zeichen des römischen Volkes).“<sup>3</sup> Gerade durch jene Zerstörungen der nachantiken Zeit, die das Bauwerk seiner eigentlichen Funktion beraubt haben, erlangt das Kolosseum eine neue Identität: Es wird zu einem Zeichen des römischen Volkes, zu einem Symbol für die Ewige Stadt.<sup>4</sup> Die Beschreibung des antiken Monuments in

<sup>1</sup> Stendhal: „Promenades dans Rome“, 16. August 1827. Zit. nach: Stendhal 1829 (1997), S. 19–20.

<sup>2</sup> Zu dem Kolosseum im frühen 19. Jahrhundert: Colagrossi 1913, S. 223–225; Di Macco 1971, S. 98–102; Tittoni 1982a, S. 25–28; Pinon 1985, S. 46–47; Rea 1996, S. 54–58; Capodiferro 1998, S. 21–24; Rea 1999a, S. 214–218; Connolly 2005, S. 165–167, S. 174–176.

<sup>3</sup> Für eine Übersetzung der „Promenades dans Rome“ in deutscher Sprache vgl.: Stendhal 1829 (1982), S. 41.

<sup>4</sup> Ein ähnlicher Gedanke wird bereits 1625 in Giacomo Crulli de Marcuccis und Giacomo Mascardi „Grandezze della Città di Roma Antiche & Moderne“ formuliert: „Et se bene il tempo anco distrugge & consuma ogni cosa; nondimeno si cognosce in esso quanto di bello, & di grande possa fare l’ingegno dell’uomo, essendo vna delle belle fabriche del Mondo.“ (Marcucci / Mascardi 1625, Bl. 11v). Diese Idee vom Kolosseum lässt sich bis in das zwanzigste Jahrhundert verfolgen: „Nor did the damage of these years do anything to impair the extraordinary dual role the Colosseum was beginning to assume. Rather the reverse. The damage merely made it more mysterious, and gradually the Colosseum’s double life began. For it was two things now that its active life was over – the greatest surviving ruin in the city, and a testimonial to Rome’s imperial past. In the second role, the Colosseum was to become the centre of an ever-changing myth, a symbol for succeeding generations of what they feared and longed for in the history of Rome. [...] No other building in the

den „Promenades dans Rome“ löst sich von dem realen Bauwerk und entwickelt sich zu einem subjektiven Erfahrungsbericht, der von den Empfindungen Stendhals angesichts des riesigen Ruinenkomplexes geprägt ist. Durch die Kraft seiner Worte erschafft der französische Schriftsteller ein Bild des Kolosseums, das, losgelöst von Raum und Zeit, vor dem geistigen Auge seines Lesers entsteht.<sup>5</sup>

Das römisch-antike Amphitheater ist im Laufe seiner Jahrhunderte währenden Existenz zu einem überzeitlichen Phänomen geworden, das den schöpferischen Geist, ob Schriftsteller oder bildenden Künstler, sowie den aufmerksamen Rezipienten, ob Betrachter oder Leser, immer wieder neu zu fordern und zu inspirieren vermag. Die vorliegende Arbeit thematisiert, exemplarisch für die Wirkung dieses Monuments in der nachantiken Welt, die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Motiv des Kolosseums im Medium der Druckgraphik. Die Dissertation beschäftigt sich mit jenen Bildern, die in Holzschnitten, Kupferstichen und Radierungen des 15. bis 19. Jahrhunderts entworfen werden und die den Betrachtern ihrer eigenen Zeit und der nachfolgenden Jahrhunderte verschiedene Perspektiven auf das komplexe Phänomen „Kolosseum“ eröffnen.

Die druckgraphischen Wiedergaben des flavischen Amphitheaters erscheinen zumeist eingebunden in Publikationen, in denen unterschiedliche Aspekte der Beschäftigung mit der Stadt Rom und ihren bedeutenden Monumenten, mit dem Erbe der römischen Antike und den Errungenschaften antiker Baukunst, thematisiert werden – literarische Beschreibungen und Reiseberichte, Architekturtraktate, historische und antiquarische Abhandlungen, Reiseführer, Vedutensammlungen und kartographische Werke. Die römischen und die internationalen Verlagshäuser bedienen mit vielfältigen Produkten, illustrierten Büchern, opulenten Tafelbänden und graphischen Einzelblättern, eine breite Öffentlichkeit nördlich und südlich

---

world has been quite as successful in embodying so rich a myth of a whole civilization as the Colosseum. It became a sort of mouthpiece for the past, speaking a multitude of messages to later generations.“ (Pearson 1973, S. 172–173).

<sup>5</sup> Dem Kolosseum wird in den „Promenades dans Rome“ eine besondere Aufmerksamkeit zuteil. Die Bedeutung des Monuments für das persönliche Romerlebnis Stendhals offenbart sich bereits zu Beginn des Aufenthaltes in der Ewigen Stadt, am 15. August 1827, anlässlich einer feierlichen Vereinbarung zwischen den Reisegefährten: „En route, il est entendu que celui qui met une épingle au collet de son habit devient invisible; on ne lui parle plus. Enfin, chacun de nous pourra, sans manquer à la politesse, faire des courses seul en Italie, et même retourner en France; c'est là notre charte écrite, et signée, ce matin au Colisée, au troisième étage des portiques, sur le fauteuil de bois placé là par un Anglais. Au moyen de cette charte, nous espérons nous aimer autant au retour d'Italie qu'en y allant.“ Zit. nach: Stendhal 1829 (1997), S. 15. Die ausführliche Würdigung der antiken Ruine erstreckt sich über vier Tage. Sie beginnt mit dem Eintrag vom 16. August 1827 und endet mit den Worten: „19 août 1827. – Paul, le plus aimable de nos compagnons de voyage, a pris le Colisée en grippe. Il prétend que ces ruines l'ennuient ou le rendent malade.“ Vgl.: Stendhal 1829 (1997), S. 18 („Rome, 16 août 1827“, S. 28 (Zitat)).



der Alpen. Zumeist in Verbindung mit Texten, inhaltlichen Kommentaren und Bildlegenden, vermitteln die Wiedergaben des Kolosseums eine Vorstellung von der antiken Architektur und der nachantiken Ruine, die die Ideenwelt der Rezipienten unmittelbar vor Ort und fern der Ewigen Stadt prägt. Über das Publikationsmedium der Druckgraphik finden insbesondere jene Bildlösungen, die die Komplexität des Kolosseums in überzeugender Weise zu erfassen vermögen, außerordentliche Verbreitung: Im Laufe der Zeit etabliert sich ein Kanon klassischer Darstellungen zu dem prominenten Monument. Die Entwicklung des Kolosseumsmotivs in der Druckgraphik vollzieht sich vor dem Hintergrund dieser über Neuauflagen und Kopien ständig präsenten Bildtradition. Das tatsächliche Aussehen der Ruine verändert sich in der Zeit vor dem 19. Jahrhundert nur geringfügig durch isolierte Eingriffe in den Baubestand. Der weitgehend gleichbleibende Zustand der Architektur ermöglicht es den Künstlern, etablierte Darstellungsweisen immer wieder aufzugreifen und wünschenswerte Aktualisierungen auf wenige Details zu beschränken. Die kreative Auseinandersetzung mit den Konventionen des druckgraphischen Kolosseumbildes führt jedoch bisweilen auch zu dezidierten Neuformulierungen des Themas.

Die Konzentration der Studie auf das Motiv des Kolosseums trägt der besonderen Bedeutung des Monuments für die Stadt Rom in antiker und nachantiker Zeit Rechnung. Bereits der Dichter Martial, der die Fertigstellung und Weihe des Amphitheatrum Flavium im Jahr 80 nach Christus als Augenzeuge miterlebt, preist das Gebäude als ein Wunderwerk des römischen Kaisertums, das den legendären Weltwundern weit überlegen sei.<sup>6</sup> In einer Prophezeiung des frühen Mittelalters, die im 16. Jahrhundert dem Theologen und Historiker Beda Venerabilis zugeschrieben wird, erscheint das Kolosseum als ein quasi mythisches Wesen, dessen Existenz eng verknüpft ist mit dem Fortbestehen nicht nur der Stadt Rom, sondern der gesamten Welt:

„Modica fuisti, Roma, quando me erexisti, sed minor eris, quando me deiicies. Quandiu stat Colisaeus, stat et Roma; quando cadet Colisaeus, cadet et Roma. Quando cadet Roma, cadet et mundus.“<sup>7</sup>

<sup>6</sup> M. Valerii Martialis Epigrammaton Liber, Liber Spectaculorum, 1. Epigramm: „Barbara pyramidum sileat miracula Memphis, / Assyrius iacet nec Babylona labor; / nec Triviae templo molles laudentur Iones, / dissimulet Delon cornibus ara frequens; / aëre nec vacuo pendentia Mausolea / laudibus inmodicis Cares in astra ferant. / Omnis Caesareo cedit labor amphitheatro: / unum pro cunctis fama loquetur opus.“ Zit. nach: Carratello 1980, S. 77. Vgl. auch: Marangoni 1746, S. XVI, S. 16; Friedländer 1884, S. 8; Luciani 1993, S. 264.

<sup>7</sup> Zit. nach: Bayless / Lapidge 1998, S. 132, Kat. 93–94. Zu diesen Zeilen: Canter 1930, S. 150–164; Garrison / Lapidge 1998, S. 222, Kat. 94. Zuschreibung und Datierung der Prophezeiung sind keineswegs gesichert. Sie wird erstmals 1562 in Johann Herwagens achtbändiger Gesamtausgabe „Opera Bedae Venerabilis presbyteri Anglosaxonis“ in Basel veröffentlicht. Das Manuskript, das als Vorlage für Herwagens Publikation gedient hat, ist nicht erhalten. Michael Lapidge datiert es in das neunte oder zehnte Jahrhundert und weist es einem Verfasser aus Irland, England oder Süddeutschland zu: Lapidge 1998, S. 1–12. Gerade der auf das Kolosseum bezugnehmende Abschnitt wird in der Literatur über das antike Amphitheater wiederholt zitiert, so bereits in

In bildlichen Darstellungen tritt das Monument bereits im Mittelalter als eines der wichtigsten Wahrzeichen Roms in Erscheinung.<sup>8</sup> Mit der Entwicklung und Verbreitung der Druckgraphik findet es Aufnahme in den allgemeinen Bilderschatz zu der Ewigen Stadt und etabliert sich als ein Standardmotiv für die künstlerische Auseinandersetzung mit Rom.

Der ambivalente Charakter der Stadt Rom als Zentrum des heidnisch-antiken Kaiserreiches und als Hauptstadt der päpstlichen Kirche spiegelt sich in einzigartiger Weise in der komplexen Realität des Kolosseums: Die Monumentalität der das Stadtbild weithin beherrschenden Ruine bezeugt die einstige Größe und Pracht der kaiserlichen Residenz sowie die technischen und künstlerischen Errungenschaften antiker Architektur. Zugleich provoziert das Wissen um die Bedeutung des Amphitheaters als Schauplatz heidnischer Spektakel und als vermeintlicher Leidensort frühchristlicher Märtyrer eine stete Auseinandersetzung des christlichen Rom mit seinem antiken Erbe. Der Zerstörung der architektonischen Substanz durch eine intensive Nutzung als Steinbruch und als Lagerstätte für Tiermist (aus dem Salpeter für die Herstellung von Schwarzpulver gewonnen wurde), stehen ambitionierte städtebauliche Projekte gegenüber, die die Ruine als verehrungswürdige Gedenkstätte des Christentums und als Gegenstand früher Archäologie und Denkmalpflege begreifen.

So übernimmt das Kolosseum im Laufe der Jahrhunderte die Rolle eines Schlüsselbaus, der exemplarisch das vielschichtige Wesen der Stadt Rom verkörpert. Die bildliche Darstellung des Amphitheaters in den verschiedenen druckgraphischen Werken offenbart einerseits das Selbstverständnis Roms in Bezug auf die eigene Geschichte und Gegenwart, lässt andererseits die Vorstellungen, die sich in der Ferne, nördlich und südlich der Alpen, von der Ewigen Stadt etablieren, erkennen. Im Gegensatz zu anderen Bauwerken des antiken Kaisertums, wie der Engelsburg und dem Pantheon, erfährt das Kolosseum keine kontinuierliche Nutzung durch das moderne Rom. Die in nachantiker Zeit nahezu funktionslose Ruine kann so zu einer Art freien Projektionsfläche werden für Ideen über das Wesen des antiken und nachantiken, des heidnischen und päpstlichen Rom.

---

Giovanni Marangonis Dissertation „Delle Memorie Sacre e Profane dell’ Anfiteatro Flavio di Roma volgarmente detto il Colosseo“ aus dem Jahr 1746: „Quandiu stabit Colisaeus, stabit et Roma: Quandiu cadet Colisaeus, cadet et Roma: Quando cadet Roma, cadet et Mundus“ (Maragone 1746, S. 45). Vgl. auch: Gregorovius 1859–1872, Bd. 2, S. 211; Gibbon 1862, Bd. 8, S. 281, Anm. 52; Colagrossi 1913, S. 136; Graf 1882–1883, Bd. 1, S. 116–117, Anm. 24; Siebenhüner 1954, S. 20; Winner 1967, S. 44; Di Macco 1971, S. 30; Pearson 1973, S. 173; Liebenwein 1994, S. 8–9; Connolly 2005, S. 32; Naumann-Steckner 2006, S. 3.

<sup>8</sup> Vgl. z. B. das Rombild auf dem Goldsiegel Ludwigs des Bayern: Leonardo da Venezia (zugeschrieben), 1328, 5,5 cm (Durchmesser), München, Generaldirektion der Staatlichen Archive Bayerns und Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Inv. KS. 1263. Zu dem Goldsiegel: Scaccia Scafaroni 1939, S. 65, Kat. 107; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 119–120, Kat. 73, Bd. 2, Taf. 144; Di Macco 1971, S. 39–40, S. 435, Kat. 3; Westfall 1974, S. 85–86; Bauten Roms auf Münzen und Medaillen 1973, S. 91–92, Kat. 183; Maddalo 1990, S. 109–110, S. 129–134; Suckale 1993, S. 250, Kat. 56; Maddalo 1999, S. 164; Rea 1999a, S. 200; Stritt 2004, S. 52, Abb. 58.

In der vorliegenden Arbeit werden daher neben jenen Bildfindungen, die sich um eine realitätsnahe Wiedergabe des antiken Gebäudes und der neuzeitlichen Ruine bemühen, Darstellungen in den Blick genommen, die eher assoziative Betrachtungsweisen auf das Kolosseum eröffnen: In Werken der bildenden Kunst und Literatur erfährt das Monument Transformationen und Verwandlungen, die einen Einblick in die Wahrnehmung und Deutung der römischen Antike durch den Künstler und sein kulturelles Umfeld geben. Das Bild des Amphitheaters wird so um eine kulturhistorische und subjektive Komponente, die über eine reine Wiedergabe baulicher Realität hinausgeht, ergänzt. Der subjektive Blick des Individuums, des Künstlers und des Betrachters, beeinflusst in entscheidendem Maße die Präsentation des Kolosseums in den verschiedenen Medien.

Die Komplexität des Phänomens „Kolosseum“, seine einzigartige Bedeutung als Wahrzeichen des antiken wie nachantiken Rom und als konstante Größe in einem sich stetig wandelnden urbanen Erscheinungsbild sowie seine polarisierende Wirkung als Exempel der Leistungen antiker Baukunst und als Zeugnis heidnischer Spektakel, erlaubt es, das Monument als ein Pars pro toto für die Gesamtheit der Ewigen Stadt zu betrachten. Die Auseinandersetzung mit dem Motiv des Kolosseums in den verschiedenen Jahrhunderten und Kulturkreisen ist in zahlreichen Beispielen überliefert. Diese breite Materialbasis ermöglicht es, das druckgraphische Kolosseumsbild über den Zeitraum vom 15. bis zum 19. Jahrhundert zu studieren und anhand ausgewählter Darstellungen einen visuellen Längsschnitt durch die Jahrhunderte zu ziehen: So kann, für dieses allgegenwärtige Motiv der Stadt Rom, eine Art „Geschichte des künstlerischen Sehens“ entworfen werden, die von Tradition und Innovation, von Kontinuität und Wandel der Darstellungsformen und -absichten bestimmt ist.<sup>9</sup>

Das Thema der Darstellung des Kolosseums im Medium der Druckgraphik berührt verschiedene Forschungsfelder. Als Gegenstand der Graphiken rückt zunächst das konkrete Bauwerk in den Fokus der Betrachtung. Die Geschichte des Amphitheatrum Flavium in nachantiker Zeit ist für die Analyse insofern von Bedeutung, als sie sich in dem konkreten Zustand des Bauwerks manifestiert: Im Laufe der Jahrhunderte wird das Erscheinungsbild des Monuments durch Naturkatastrophen und Eingriffe von Menschenhand verändert. In diesem Kontext stellt sich die Frage, ob und wie diese Veränderungen Eingang in druckgraphische Wiedergaben finden, ob sie möglicherweise nicht nur den Inhalt, sondern auch die Art der Darstellung, beispielsweise durch die Wahl der Perspektive und des Bildausschnitts,

---

<sup>9</sup> Für eine „Geschichte des künstlerischen Sehens“ und eine „Geschichte des Sehens und Darstellens“: Schmidt 2000, S. 5–7.

beeinflusst haben mögen. Vor dem Hintergrund des realen Zustands der Architektur lässt sich der Dokumentationscharakter druckgraphischer Kolosseumbilder ermessen: Sind die Veränderungen zeitnah und zuverlässig im Bild erfasst worden? Welche Funktionen übernehmen Texte, die die Darstellungen ergänzen? Wie gestaltet sich das Verhältnis von Bild und Text? Wie und in welchem Umfang werden Informationen in visueller und textlicher Form vermittelt? Können druckgraphische Wiedergaben als zuverlässige Bildzeugnisse für das tatsächliche Aussehen des Kolosseums in einer bestimmten Zeit angesehen werden?

Informationen zu der nachantiken Geschichte des flavischen Amphitheaters erlauben jedoch nicht nur Rückschlüsse auf den tatsächlichen Zustand der Architektur. Darüber hinaus liefern sie Anhaltspunkte bezüglich der Bewertungen, die das Kolosseum zu verschiedenen Zeiten durch die Bewohner und Besucher der Ewigen Stadt erfährt. Projekte und Ideen, die eine Nutzbarmachung der Ruine für das nachantike Rom thematisieren, bezeugen, wenn sie auch meist unrealisiert geblieben sind, den teils pragmatischen Umgang der Künstler und ihrer Auftraggeber mit dem Erbe der antiken Stadt und offenbaren zugleich verschiedene Deutungsmöglichkeiten für das Kolosseum. Die Inanspruchnahme der Ruine im Rahmen religiöser Veranstaltungen, Passionsspiele, Andachten und Prozessionen, die Nutzung der architektonischen Substanz für die Gewinnung von Baumaterial und die Verwendung eines Teils des Areals als Lagerstätte für Tiermist können als Ausdruck für die Haltung der nachantiken Welt gegenüber der monumentalen Präsenz des Amphitheaters angesehen werden. Diverse Lösungsvorschläge für eine Nutzung des gewaltigen Architekturkomplexes im Sinne des neuzeitlichen, christlichen Rom finden Eingang in druckgraphische Publikationen und werden so einer breiten internationalen Öffentlichkeit präsentiert.

Abhängig von dem Baubestand der Ruine ist zudem die konkrete Erfahrbarkeit des Kolosseums in den einzelnen Jahrhunderten: Die Zugänglichkeit verschiedener Partien im Inneren des Baus und die Verfügbarkeit diverser Aussichtspunkte in der unmittelbaren und weiteren Umgebung ermöglichen erst bestimmte Perspektiven auf das Motiv des römischen Amphitheaters. In Werken der Kartographie und der Guidenliteratur lässt sich die Position der Ruine im urbanen Raum, die Erschließung des umliegenden Areals durch ein Wege- und Straßensystem und schließlich auch die Routen, die den Reisenden der verschiedenen Jahrhunderte zu der prominenten Sehenswürdigkeit hingeführt haben, ablesen.

Neben der vielschichtigen Realität des Amphitheatrum Flavium und der Kolosseumsruine nehmen weitere Faktoren Einfluss auf die Gestaltung druckgraphischer Wiedergaben. Hier sind in erster Linie jene Personen zu nennen, die an der Entstehung, Publikation und Verbreitung der Darstellungen beteiligt sind: Zeichner, die die Entwürfe und Druckvorlagen

entwickeln, Kupferstecher, Radierer und Holzschnitzer, die diese Vorlagen auf die Druckplatten übertragen, Drucker, die die Abzüge herstellen, sowie Verleger und Händler, die den Vertrieb der Graphiken organisieren. Die Kunden und die Rezipienten sind insofern von Bedeutung, als sie mit einer bestimmten Erwartungshaltung der Produktion des Kunsthandels gegenübergetreten sind und diese somit möglicherweise erheblich beeinflusst haben.

Die verschiedenen, mit dem druckgraphischen Kolosseumsbild betrauten Personen können in gewisser Weise voreingenommen sein: Ihr Blick auf das prominente Motiv mag durch ihre Biographie, Herkunft und Bildung, weltanschauliche und religiöse Ideen, ihr soziales und kulturelles Umfeld, geprägt sein. Die Auseinandersetzung mit der Person des Künstlers, des Verlegers und des Rezipienten kann somit Einblick in die Entstehung des jeweiligen Kolosseumsbildes gewähren: Die Kreativität des Graphikers, die Strategien des Händlers und die Ansprüche des Kunden fließen in das schließlich publizierte Werk ein.

Die Frage nach der Wirkung und der Rezeption druckgraphischer Kolosseumsbilder lenkt den Blick auf die Organisation des Verlagswesens und des Kunsthandels. Wie bedeutend die Strukturen des Marktes für die Produktion und Verbreitung druckgraphischer Werke gewesen sein können, offenbart die Rolle der Verleger und Händler: Diese treten zumeist nicht nur als Auftraggeber und Vermittler zwischen Künstler und Kunde, sondern auch als Besitzer der angefertigten Druckplatten in Erscheinung: Sie fungieren somit als Verwalter des visuellen Schatzes zur Stadt Rom. Über die Zahl von Neuauflagen und Initiativen zu Nachdrucken bestimmen sie die Präsenz und den Bekanntheitsgrad der von ihnen gehandelten Druckgraphik. Die erhaltenen Verkaufskataloge einzelner Verlage können Aufschluss nicht nur über das Repertoire und die Preisgestaltung, sondern auch über die programmatische Ausrichtung der Unternehmen geben.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, welche Kriterien für den Erfolg eines Kolosseumsbildes ausschlaggebend gewesen sein können. Welche Rolle haben beispielsweise die Treue der Darstellung gegenüber einer etablierten Bildtradition oder die kreative Schaffenskraft und Eigenständigkeit eines Künstlers gespielt? Wie wichtig ist die Zuverlässigkeit der Wiedergabe in Bezug auf Realitätsnähe und Anschaulichkeit? Welche Relevanz hat der tatsächliche Informationsgehalt einer Darstellung? Existieren bestimmte Gestaltungsprinzipien, die je nach Form der Publikation, ob als separates Einzelblatt, als Illustration literarischer Abhandlungen oder als Bestandteil eines Tafelwerks, gewahrt werden?

Die Rolle, die der zeitgenössische Betrachter für die Entwicklung und den Erfolg von Kolosseumsbildern gespielt haben mag, und die Art und Weise der Rezeption der

Darstellungen lassen sich nur schwer rekonstruieren. Individuelle Zusammenstellungen druckgraphischer Einzelblätter, wie sie beispielsweise in verschiedenen Ausgaben des „Speculum Romanae Magnificentiae“ aus dem 16. Jahrhundert überliefert sind, spiegeln möglicherweise die Ziele und Vorstellungen eines einzelnen Sammlers wider. Verschiedene Texte, Beschreibungen und Inventare können Hinweise auf die Art der Aufbewahrung, der Präsentation und Einordnung der Graphiken innerhalb eines größeren Sammlungskontextes bieten.

Druckgraphische Kolosseumbilder verbreiten sich, als erfolgreiche und mobile Produkte des internationalen Handels, in ganz Europa. Sie prägen in entscheidendem Maße die Vorstellungen und Ideen der Menschen nördlich und südlich der Alpen. Auch die Betrachtung des konkreten Bauwerks durch den Reisenden erfolgt, selbst heute noch, unter dem Einfluss der allgegenwärtigen Bildtraditionen für dieses Motiv. Um die einzelnen Werke in ihrem historischen, kulturellen und künstlerischen Kontext verorten zu können, soll in der vorliegenden Arbeit die Situation ihrer Entstehung, Verbreitung und Rezeption, soweit möglich, rekonstruiert werden.

Der Aufbau der Dissertation orientiert sich an der chronologischen Abfolge der druckgraphischen Kolosseumbilder: Die Werke werden in erster Linie entsprechend ihrem Publikationsdatum analysiert. Der zeitliche Rahmen der Studie erstreckt sich von den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts. Ergänzend zu dieser chronologischen Grundstruktur werden weitere Perspektiven entwickelt: Neben der zeitlichen Dimension erscheint das künstlerische, kulturelle und soziale Umfeld, in dem das zu betrachtende Material entstanden ist, als ein wichtiger Faktor für die Präsentation des Kolosseumsmotivs im druckgraphischen Medium. Daher wird an einigen Stellen der Arbeit von einer rein chronologischen Ordnung der Graphiken abgewichen. Einzelne Objekte werden aus der zeitlichen Struktur herausgelöst, um sie innerhalb eines umfassenden kulturhistorischen und weltanschaulichen Kontextes verorten zu können. Vergleiche mit Kolosseumbildern, die in anderen Medien, in Gemälden, Zeichnungen und insbesondere literarischen Werken, entwickelt werden, können die Haltung des zeitgenössischen Betrachters gegenüber dem prominenten Monument nachvollziehbar werden lassen und somit Erklärungsansätze für die Behandlung des Motivs in der Druckgraphik bieten. Die Komplexität des Monuments, des antiken Amphitheaters und der neuzeitlichen Ruine, und die vielgestaltige Auseinandersetzung mit dem Motiv des Kolosseums spiegeln sich in Methodik und Struktur der vorliegenden Arbeit. Neben einer vergleichenden Analyse, die die

verschiedenen druckgraphischen Blätter miteinander konfrontiert und zueinander in Beziehung setzt, soll die spezifische Qualität jedes einzelnen Werkes herausgearbeitet werden. Die jeweils zu erörternden Fragestellungen werden in unmittelbarer Auseinandersetzung mit dem zu behandelnden Material entwickelt.

Die vorliegende Studie kann auf eine umfangreiche Forschungsliteratur zurückgreifen, die ein breites Spektrum an Information, sei es zu dem antiken Bauwerk und der neuzeitlichen Ruine, zu der Darstellung der Stadt Rom in verschiedenen Medien, zu der Entwicklung und Verbreitung druckgraphischer Wiedergaben in den einzelnen Jahrhunderten oder zu wichtigen Künstlern und Verlegern, liefert. Der Aspekt der Wiedergabe des Kolosseums im Medium der Druckgraphik wird in diversen Abhandlungen durchaus berührt, jedoch nicht erschöpfend behandelt. Im Folgenden soll auf einige jener Forschungen und Analysen, die von außerordentlicher Bedeutung für die vorliegende Untersuchung gewesen sind, hingewiesen werden.

Die Geschichte des flavischen Amphitheaters in nachantiker Zeit wird in erster Linie im Rahmen umfassender Monographien thematisiert: An erster Stelle sind hier das frühe Werk des Giovanni Marangoni aus dem Jahr 1746 sowie die Publikationen P. Colagrossis und Michela di Maccos von 1913 beziehungsweise 1971 zu nennen.<sup>10</sup> Ausführliche Informationen zum Kolosseum in Mittelalter und Neuzeit bietet darüber hinaus der Beitrag Rosella Reas in der Monographie „Il Colosseo“, die 1999 von Ada Gabucci herausgegeben worden ist.<sup>11</sup> Spezialuntersuchungen sind detaillierten Fragestellungen gewidmet: Die Nutzung des Kolosseums als Veranstaltungsort religiöser Schauspiele wird in einem Aufsatz von Barbara Wisch thematisiert.<sup>12</sup> Hellmut Hager analysiert ein ambitioniertes Projekt Carlo Fontanas, das den architektonischen Ausbau der Ruine gemäß ihrer Funktion als Gedenkstätte des Christentums vorsieht.<sup>13</sup> Die Zerstörungen und Restaurierungen der verschiedenen Jahrhunderte<sup>14</sup> und die üppige, im Kolosseum heimische Pflanzenwelt finden gleichfalls Beachtung in der Sekundärliteratur zu dem römisch-antiken Bauwerk.<sup>15</sup>

Eine weitere wichtige Quelle sind Publikationen, die umfangreiches Bildmaterial zu der Stadt Rom und ihren prominenten Monumenten zur Verfügung stellen. Bestandskataloge

---

<sup>10</sup> Marangoni 1746; Colagrossi 1913; Di Macco 1971. Weitere monographische Untersuchungen zum Kolosseum: Pearson 1973; Rea 1996; Gabucci 1999; Connolly 2005; Das Colosseum 2006.

<sup>11</sup> Rea 1999a, S. 161–231. Vgl. auch: De Carlo 1999, S. 63–74.

<sup>12</sup> Wisch 1992, S. 94–111. Vgl. auch: Martini 1992; S. 433–444; Alaique Pettinelli 1993, S. 73–98.

<sup>13</sup> Hager 1973, S. 319–337; Hager 2002. Vgl.: Fagiolo 2000, S. 181–194.

<sup>14</sup> Marconi 1978/1979, S. 63–72; Tittoni 1982a, S. S. 25–28; Croci 1992, S. 1049–1056; Schingo 1998, S. S. 195–210; Consalvi 1999, S. 51–62.

<sup>15</sup> Deakin 1855 (1873); Caneva 2004.

graphischer Sammlungen, Überblickswerke und Ausstellungskataloge bieten bedeutende Beispiele zu dem Rombild vergangener Epochen.<sup>16</sup>

Viele der Künstler, die sich in ihrem Œuvre mit dem Motiv des Kolosseums auseinandergesetzt haben, sind ebenfalls Gegenstand kunsthistorischer Forschung geworden. Monographien, Werkverzeichnisse, Ausstellungskataloge und einzelne Studien informieren über Leben und Werk dieser Künstler und somit auch über das kulturelle Umfeld, in dem die Holzschnitte, Radierungen und Kupferstiche geschaffen und rezipiert worden sind.<sup>17</sup> Allgemeine Informationen über das römische Verlagswesen des 16. bis 19. Jahrhunderts sind in Beiträgen von Leandro Ozzola, Paolo Bellini, Lucia Cavazzi und Anna Grelle Iusco zusammengestellt.<sup>18</sup>

Methodisch ähnlich wie die vorliegende Dissertation arbeiten Wolfgang Krönig, Marlise Hoff und Marita Horster, die in ihren Studien Ansichten ausgewählter Monumente der Stadt Rom, Darstellungen der Engelsburg, des Forum Romanum und des Komplexes von Sant' Agnese und Santa Costanza, einer vergleichenden Betrachtung und Analyse unterziehen.<sup>19</sup> Ein ebenso wichtiger Bezugspunkt für das Konzept und die Zielsetzung der Arbeit ist Anja Schmidts Dissertation „Augsburger Ansichten. Die Darstellung der Stadt in der Druckgraphik des 15. bis 18. Jahrhunderts“, in der die druckgraphische Wiedergabe einer Stadt in ihrer Gesamtheit thematisiert wird.<sup>20</sup> In dem Aufsatz „Die Vedute. Bemerkungen zur Entstehung und Geschichte eines Genres“ verfolgt Jeannette Stoschek die Entwicklung der druckgraphischen und zeichnerischen Vedute anhand ausgewählter Beispiele in dem Zeitraum vom 15. bis zum 19. Jahrhundert.<sup>21</sup> Die 1969 von Manfred Kandler an der Karl-Franzens-Universität Graz vorgelegte Dissertation „Die Darstellung der Ruinen des antiken Rom in der Druckgraphik

<sup>16</sup> Vgl. z. B.: Arrigoni / Bertarelli 1939; Scaccia Scarafoni 1939; Petrucci 1953; Ehrle / Egger / Frutaz 1956 ; Frutaz 1962; Oberhuber 1966; Oberhuber 1967; D'Onofrio 1967; Insolera 1980 (2002); S. 133–150; Mertens 1986; Grelle 1987; Syndram 1988; Kissner 1990; Di Stefano / Salvi 1991; Cavazzi / Margiotta / Tozzi 1991; Aragozzini / Nocca 1993; Incisioni Romane dal 500 all'800 1993; Davis 1994; Garms 1995; Immagini di Roma 1996; Aslan 1997; Zeitler 1999; Roma antica e moderna 2000; Roma Veduta 2000; Carta 2003; Grelle Iusco 2004; De Seta 2005; Bevilacqua 2006.

<sup>17</sup> Vgl. z. B.: Hülsen / Egger 1913–1916; Ashby 1915b, S. 400–421; Focillon 1918; Hülsen 1921, S. 121–170; Hind 1922 (1967); Lugli 1932, S. 469–484; Hülsen 1933; Focillon 1964; Wittkower 1964; Oberhuber 1968, S. 207–224; Feuchtmayr 1975; Giovanni Antonio Dosio 1976; Riggs 1977; Veldman 1977a; Miller 1978; Wilton-Ely 1978; Nissirio 1979; Grosshans 1980; Luigi Rossini Incisore 1982; Haeger 1986, S. 133–150; Jelmini 1986; Rücker 1988; Bandini 1989, S. 41–48; Cavazzi / Margiotta 1989; Jatta 1989; Olivato 1991; Giannotti 1992, S. 183–197; Jatta 1992; Wilton-Ely 1994; Settis 1995; Becchetti 1996, S. 173–179; Coen 1996; Schmid 1998; Höper 1999; Füssel 2001; Hager 2002

<sup>18</sup> Ozzola 1910, S. 400–411; Bellini 1975, S. 17–45; Cavazzi 1982b, S. 29–36; Grelle 1992, S. 29–50; Grelle Iusco 1996.

<sup>19</sup> Krönig 1961, S. 385–417; Hoff 1987; Horster 1986.

<sup>20</sup> Schmidt 2000. Von besonderem Interesse sind hier die Einleitung (S. 5–11) sowie die beiden Kapitel „Die internationalen Voraussetzungen der Ansichtenproduktion“ (S. 12–23) und „Zur Entstehung der druckgraphischen Ansichtenserien in Europa“ (S. 90–144).

<sup>21</sup> Stoschek 1999, S. 31–60. Vgl. auch: Barche 1985.



des 16. Jahrhunderts“ erweist sich gerade für die frühen Kolosseumbilder als besonders ergiebig.<sup>22</sup>

Abschließend sei auf den Beitrag Wolfgang Liebenweins hingewiesen, der sich in seinem Aufsatz „‘Quamdiu stat Colisaeus’... Das Kolosseum als Bild der Welt“ der Rezeption des Monuments in Literatur und bildender Kunst widmet.<sup>23</sup>

Die genannten Forschungen und Analysen sind von Bedeutung sowohl für das Konzept und die Zielsetzung der Arbeit als auch für die Einordnung der Graphiken in ihren historischen, kulturellen und künstlerischen Kontext. Auf der Basis dieser Studien ist es möglich, die Facetten des druckgraphischen Kolosseumbildes aus unterschiedlichen Perspektiven zu beleuchten. Die Originale, die in graphischen Sammlungen und Bibliotheken der Stadt Rom, im Istituto Nazionale per la Grafica, der Calcografia und dem Gabinetto Nazionale delle Stampe, im Museo di Roma, der Bibliotheca Hertziana, der Biblioteca Nazionale Centrale, der Biblioteca Apostolica Vaticana und der Biblioteca Casanatense, aber auch in verschiedenen deutschen Institutionen<sup>24</sup> verwahrt werden, bieten einerseits ein ergiebiges und vielgestaltiges Studienmaterial, andererseits vermitteln sie eine Vorstellung von der Wertschätzung und Mobilität druckgraphischer Darstellungen der Ewigen Stadt und ihrer Monumente in ganz Europa.<sup>25</sup>

Jener Schriftsteller, der dem Leser des 19. Jahrhunderts und auch der unmittelbaren Gegenwart ein so überzeugendes Bild von der Einzigartigkeit des flavischen Amphitheaters und der Kolosseumsruine zu entwerfen wusste, sei an dieser Stelle, zum Abschluss der Einleitung, noch einmal zitiert:

„C’est la plus belle des ruines; là respire toute la majesté de Rome antique. Les souvenirs de Tite-Live remplissaient mon âme; je voyais paraître Fabius Maximus, Publicola, Menenius Agrippa. Il est d’autres églises que Saint-Pierre; j’ai vu Saint-Paul de Londres, la cathédrale de Strasbourg, le dôme de Milan, Sainte-Justine de Padoue; jamais je n’ai rien rencontré de comparable au Colisée.“<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Kandler 1969. Diese Arbeit ist leider unpubliziert geblieben und hat wenig Beachtung in der kunsthistorischen Forschung erfahren.

<sup>23</sup> Liebenwein 1994, S. 7–22.

<sup>24</sup> Im Rahmen der Recherchen für die vorliegende Arbeit sind, neben den reichen Schätzen in den Institutionen Roms, Originalgraphiken deutscher Sammlungen, des Berliner Kupferstichkabinetts, der Stuttgarter Staatsgalerie, der Universitätsbibliothek Tübingen sowie der Universitätsbibliothek und der Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts Bonn, konsultiert worden.

<sup>25</sup> So geht beispielsweise ein Großteil der Sammlung von Werken Giovanni Battista Piranesis, die sich in der Stuttgarter Staatsgalerie erhalten haben, noch auf den Besitz des Herzogs von Württemberg, Carl Eugen (1728–1793), zurück: Höper 1999, S. 7, S. 28, Anm. 2–3; Heinlein 1999, S. 61–62.

<sup>26</sup> Stendhal: „Promenades dans Rome“, 15. August 1827. Zit. nach: Stendhal 1829 (1997), S. 14. Auch an anderer Stelle konfrontiert Stendhal die Bedeutung und Pracht der Peterskirche mit jener des Kolosseums: „9 août 1827. – Notre projet étant de passer ici plusieurs mois, nous avons perdu quelques jours à courir, comme des enfants, à tout ce qui nous semblait curieux. Ma première visite, en arrivant, fut pour le Colisée; mes amis

## 1.) Das 15. Jahrhundert. Ein neues Medium zwischen Tradition und Innovation

### 1.1) Ansichten des antiken Rom in Florentiner Kupferstichen:

#### Die Legende des Zauberers Vergil

Die Werke, die am Beginn der Auseinandersetzung mit dem Motiv des Kolosseums im Medium der Druckgraphik stehen, nehmen im Rahmen der vorliegenden Arbeit in vielerlei Hinsicht eine Sonderstellung ein.

Zwei Kupferstiche, die vermutlich in Florenz in den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sind, bieten die frühesten bekannten Wiedergaben des Amphitheatrum Flavium im druckgraphischen Medium. Diese Graphiken präsentieren sich heute als Unikate, anders als ein Großteil der Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen der folgenden Zeit: Die einzigen nachweisbaren Exemplare sind Abzüge von verschiedenen Druckplatten. Sie sind somit als eigenständige Werke anzusehen, die allerdings aufgrund zahlreicher Analogien und Übereinstimmungen durchaus miteinander in Beziehung gesetzt werden können. Von den überlieferten Exemplaren wird eines im New Yorker Metropolitan Museum of Art<sup>27</sup> und eines im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlung Dresden<sup>28</sup> aufbewahrt. Die Existenz eines dritten Exemplars, das wohl von derselben Druckplatte wie das Blatt in der Dresdner Sammlung stammt, ist Ende der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts im Antiquariat Konrad Meuschel bezeugt.<sup>29</sup>

---

allèrent à Saint-Pierre“. „15 août 1827 – [...] Au moment de l'entrée dans Rome, montez en calèche, et, suivant que vous vous sentirez disposé à sentir le 'beau inculte et terrible', ou le 'beau joli et arrangé', faites-vous conduire au Colisée ou à Saint-Pierre.“ Zit. nach: Stendhal 1829 (1997), S. 12, S. 16.

<sup>27</sup> New York, Metropolitan Museum of Art, Kupferstich: ca. 200 x 273 mm, beschr. l. o.: „ESENDO LAMATINA CHIARO / GORNO ELPOSE / INTERRA / CON SVO / GRANDE / SCHORNO“, beschr. r. o.: „MAVERE CHEPOI CON SVA GRA / NSAPIENZA CONTRA COSTEI / MANDO ASPRA SENT / EMZA“, in der Darstellung: „EL CHVLISEO DI ROMA DOVE VERGILIO STVDIAVA SOLECITAMENTE / INARTE DI NEGROMASIA“, beschr. in der Darstellung „ARCHO / DI TRASI“. Angaben nach: Zucker 1993, S. 85–87, Kat. 2402.039. Vgl.: Hind 1938, Bd. 1, S. 43–44, Kat. A.I. 46; Hind 1938, Bd. 2, Taf. 45; Hind 1948, Bd. 7, Taf. 910; Koch 1959, S. 118, Anm. 11; Di Macco 1971, S. 69, S. 435, Kat. 18; Oberhuber 1973, S. 20–21, Anm. 14.

<sup>28</sup> Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Kupferstich: 219 x 300 mm (Platte), 207 x 297 mm (Darstellung), beschr. l. o.: „ESENDO LAMATINA / CHIARO GORNO / ILPOSE INT / ERRA CONS / VO GRANDE / SCHORNO“, beschr. r. o.: „VERE CHEPOI CHECON SVA GRAN S / APIENZA CONTRA ACOSTEI / MANDO ASPRA SENTE / ZA“. Angaben nach: Zucker 1993, S. 87–88, Kat. 2402.040. Vgl.: Passavant 1860–1864, Bd. 5, S. 22, Kat. 42; Comparetti 1875, S. 286, Anm. 1; Kristeller 1893, S. 392, S. 397; Kristeller 1911, S. 168; Singer 1911, o. S.; 2000 Jahre Vergil in Wort und Bild 1931, S. 39, Kat. 322; Hind 1938, Bd. 1, S. 44, Kat. A.I. 47; Hind 1938, Bd. 2, Taf. 46; Donati 1944, S. 16, Taf. 27; Phillips 1955, S. 57; Koch 1959, S. 109–110, Abb. 6, S. 118, Anm. 11; Di Macco 1971, S. 69, S. 435, Kat. 19; Oberhuber 1973, S. 20–21, Anm. 14; Liebenwein 1994, S. 11–12; Rea 1999a, S. 207.

<sup>29</sup> Bad Honnef am Rhein, Antiquariat Konrad Meuschel, Kupferstich: ca. 215 x 303 mm, beschr. l. o.: „ESENDO LAMATINA / CHIARO GORNO / ILPOSE INT / ERRA CONS / VO GRANDE / SCHORNO“, beschr. r. o.: „VERE CHEPOI CHECON SVA GRAN S / APIENZA CONTRA ACOSTEI / MANDO ASPRA SENTE / ZA“. Angaben nach: Antiquariat Konrad Meuschel o. J. (ca. 1998), S. 4, Kat. 1.

Die folgende Analyse konzentriert sich auf die Blätter in den Dresdner und New Yorker Sammlungen (Abb. 1–2).<sup>30</sup> Diese frühen Kolosseumbilder lassen sich als Werke des Übergangs bezeichnen: Ideen und Vorstellungen, die bereits in Literatur und Kunst der vorhergehenden Zeit zu dem Monument entwickelt worden sind, werden aufgegriffen. Und zugleich werden neue, zukunftsweisende Konzepte in der Gestaltung der Kupferstiche erprobt.

Die Schöpfer beider Werke bleiben anonym: Im Gegensatz zu späteren druckgraphischen Arbeiten weisen die Blätter keine Signaturen, Monogramme oder Jahreszahlen auf, die Rückschlüsse auf ihren Entstehungskontext erlauben würden. In seinem Kommentarband des *Illustrated Bartsch* zu frühen italienischen Meistern schreibt Marc Zucker 1993 die Kupferstiche verschiedenen Künstlern zu, die in den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts in Florenz tätig gewesen sein sollen.<sup>31</sup> Das Exemplar im Metropolitan Museum of Art wird dem sogenannten „Master of 1466“ zugeordnet. Der Notname leitet sich von einem ebenfalls unsignierten Kupferstich ab, der mit demselben Künstler in Verbindung gebracht wird – eine in London aufbewahrte Ostertafel, die mit den Jahreszahlen 1461 und 1466 versehen ist. Zucker vermutet, dass diese Tafel 1466 als Kopie eines fünf Jahre zuvor entstandenen Diagramms angefertigt worden ist.<sup>32</sup> Zu sämtlichen, dem „Master of 1466“ zugeschriebenen Werken haben sich Fassungen von der Hand anderer Künstler erhalten. Dies hat zu der Annahme geführt, dieser anonyme Meister sei auf das Kopieren bereits bestehender Werke spezialisiert gewesen.<sup>33</sup>

So kann auch das Exemplar der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden als eine Variante zu dem Kupferstich im Metropolitan Museum of Art angesehen werden: Beide Graphiken stimmen bezüglich des Themas der Darstellung, der allgemeinen Anlage der Komposition,

<sup>30</sup> Die Angaben zu dem Dresdner Blatt sind auf das im Kunsthandel nachgewiesene Exemplar übertragbar.

<sup>31</sup> Zucker 1993, S. 85–88, Kat. 2402.039–2402.040.

<sup>32</sup> London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Kupferstich: 182 mm (Durchmesser des Diagramms), 263 x 199 mm (Blatt), beschr. u.: „ATROVARE LA PASQVA PERSEMPRE SECONDO CHELLA VERRA ANNO PE / ARANO ET CONTA INQVESTO MODO CELLANNO 1461 FIA LAPASQVA ADI / V DAPRILE COME VEDRETE DISOPRA APIE + ET POI ANNOVERATE PELAL / TRO ANNO LASCIANDO LACHASELLA DOVE ISTATO QVELANNO INSINO A 13 EI / QVELLA VIMOSTRA INCHE DI ELLA SARA ET CHOSI DI 13 IN 13 PERSEMPRE / LACHASELLA DOVE ISTATA QVELO ANNO DAMANO DIRITTA ET GVARDATE IN / QVELLA CHASELLA ET VEDRETE AQVNTI D ELA DOMENICA I NAZI ALCARNEVA / EDOVE SARA LALETERA B SIGNIFICA CHE I QVELLANNO SARA IL BISESTILE“. Technische Angaben nach: Zucker 1993, S. 77–79, Kat. 2402.035. Vgl.: Hind 1909–1910, Textband, S. 21–22, Kat. A.I. 9, Taf. 5; Hind 1938, Bd. 1, S. 27–28, Kat. A. I. 7; Hind 1938, Bd. 2, Taf. 7; Phillips 1955, S. 57, S. 60, S. 86.

<sup>33</sup> Zu dem „Master of 1466“: Zucker 1993, S. 78–88, Kat. 2402.035–2402.040 („Engravings attributed to the master of 1466, and others associated with them“). Vgl.: Oberhuber 1973, S. 20–21, Anm. 14.

der Auswahl der Bildmotive und der Beschriftung überein. Der Urheber des Dresdner Blattes war wohl zeitgleich mit dem „Master of 1466“ in Florenz tätig.<sup>34</sup>

In diesem Kontext soll nicht näher auf die Untersuchungen Marc Zuckers eingegangen werden. Aufgrund seiner Analysen ist aber anzunehmen, dass die frühesten bekannten Darstellungen des Kolosseums im Medium der Druckgraphik in den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts in Florenz entstanden sind. Sie richten sich somit an ein Publikum, das die Stadt Rom nicht unbedingt aus persönlicher Anschauung kennt. Daher stellt sich die Frage, ob und inwieweit bestimmte Vorstellungen von Rom, die möglicherweise über bereits existierende Informationsquellen, mündliche Reiseberichte, literarische Stadtbeschreibungen und bildliche Darstellungen, in Florenz etabliert waren, die Gestaltung der Kupferstiche geprägt haben mögen.

In ihren Darstellungen fokussieren die Florentiner Künstler nicht allein das Kolosseum. Das Motiv erscheint eingebunden in einen komplexen erzählerischen Zusammenhang. Das Thema definiert in dem New Yorker wie dem Dresdner Exemplar eine Inschrift am oberen Bildrand. Vier Verse aus dem „Contrasto delle Donne“ des Florentiner Dichters Antonio Pucci werden, wenn auch in etwas abgewandelter Form, zitiert:

„E la mattina quando apparve il giorno  
 Il pose in terra con suo grande scorno.  
 Ver'è che poi, con sua grande scienza,  
 Fece andar sopra lei aspra sentenza.“<sup>35</sup>

Puccis Zeilen spielen auf eine Geschichte an, die sich nach volkstümlicher Überlieferung im antiken Rom zugetragen haben soll. Im Zentrum der Legende steht Publius Vergilius Maro – allerdings nicht als klassischer Dichter, Schöpfer der „Aeneis“ und der „Georgica“, sondern als machtvoller Zauberer. Zahlreiche Legenden des Mittelalters und der frühen Neuzeit lassen Vergil als Magier erscheinen, der sein unheimliches Wirken vor allem in Rom und Neapel entfaltete.<sup>36</sup>

Hier wird nun in Text und Bild von einer Verspottung des Vergil und seiner anschließenden Rache berichtet: So habe sich der Zauberer in eine Römerin namens Febilla oder Foebilla

<sup>34</sup> Zucker 1993, S. 87–88, Kat. 2402.040.

<sup>35</sup> Zit. nach: Comparetti 1875, S. 285–286: „Diss una che Virgilio avia'n balia: / – Vieni stasera, ed entra nella cesta / E collerotti a la camera mia. – / Ed ei v'entrò, ed ella molto presta / Il tirò su; quando fu a mezza via / il canape attaccò, e quivi resta; / E la mattina quando apparve il giorno / Il pose in terra con suo grande scorno. / Risp. Virgilio avea costei tanto costretta / Per molti modi con sua vanitate / Ch'ella pensò di farli una beffetta / A ciò che correggiasse sua retade; / E fe' quel che tu di non per vendetta / Ma per difender la sua castitate; / Ver'è che poi, con sua grande scienza, / Fece andar sopra lei aspra sentenza“. Zu Biographie und Werk des Antonio Pucci: Corsi 1969, S. 778–782; Picone 1995, S. 319.

<sup>36</sup> Ausführliche Untersuchung zu Vergil in der volkstümlichen Überlieferung: Comparetti 1875, S. 207–318; Graf 1882–1883, Bd. 2, S. 196–258; Spargo 1934. Vgl. auch: 2000 Jahre Vergil in Wort und Bild 1931, S. 39–40, Kat. 318–325; Fagiolo 1981, S. 67; Taegert 1982, S. 18.

verliebt. Die Dame habe seinem Werben zum Schein nachgegeben und ihm versprochen, ihn nachts in einem Korb zu dem Fenster ihres Gemachs hinaufzuziehen. Jedoch habe sie ihn auf halber Höhe unter ihrem Fenster hängengelassen und ihn so dem Spott der römischen Bevölkerung preisgegeben. Aus Zorn über die Schmach habe Vergil alle Feuer Roms zum Verlöschen gebracht. Um diesen bösen Zauber aufzuheben, habe sich Febilla unbekleidet auf einen öffentlichen Platz der Stadt stellen müssen. Aus ihrer Scham seien Flammen hervorgeleitet, an denen das Volk von Rom seine Feuer erneut habe entzünden können.<sup>37</sup>

Schon seit dem 13. Jahrhundert verbreitet sich diese Vergillegende über volkssprachliche Schriften in ganz Europa.<sup>38</sup> Auch bildliche Wiedergaben thematisieren die Geschichte des verliebten und getäuschten Zauberers. Sie konzentrieren sich zumeist auf die Szene des in dem Korb gefangenen Vergil. Entsprechende Darstellungen finden sich im 14. Jahrhundert beispielsweise auf einer Reihe französischer Elfenbeinkästchen, auf einem Kapitell der Kirche Saint Pierre in Caen, auf dem sogenannten „Maltererteppich“ im Augustinermuseum in Freiburg im Breisgau, in den Fresken des „Hauses zur Kunkel“ in Konstanz sowie in einem illustrierten Manuskript von Jan Enenkels Weltchronik.<sup>39</sup>

Bis weit in das 16. Jahrhundert hinein erfreut sich die Legende großer Beliebtheit, zu deren Popularität auch das Medium der Druckgraphik seinen Beitrag leistet. Lucas van Leyden, Georg Pencz sowie Albrecht Altdorfer widmen sich dem Thema der Verspottung des Zauberers.<sup>40</sup> Enea Vico rückt dagegen die Bestrafung der falschen Geliebten in das Zentrum seines 1542 im römischen Verlag des Antonio Salamanca publizierten Kupferstichs.<sup>41</sup>

Die genannten Beispiele verzichten auf eine Darstellung des Kolosseums im Kontext der Vergillegende. Lediglich bei Enea Vico erscheint der Bau am linken Bildrand. Eine kleine Partie der Fassade, ein einzelnes Arkadengeschoss mit einer Halbsäulenordnung, ist hier

<sup>37</sup> Zu der „Korblegende“: Comparetti 1875, S. 277–288, S. 306–307; Graf 1882–1883, Bd. 2, S. 250–251; Spargo 1934, S. 136–197; Hind 1938, Bd. 1, S. 43–44, Kat. A.I. 46; Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 3, S. 183, Anm. 1; Ross 1948, S. 120–125; Koch 1959, S. 105–106; Luciani 1993, S. 193–194; Rea 1999a, S. 207.

<sup>38</sup> Comparetti 1875, S. 282–287; Spargo 1934, S. 136–197; Koch 1959, S. 107–109; Rossi 1997, Sp. 1527–1528; Jacobowitz / Stepanek 1983, S. 117, S. 120, Anm. 2.

<sup>39</sup> Beispiele für Illustrationen der Vergillegende: Mâle 1932, S. 326–331; Spargo 1934, S. 254–267; Ross 1948, S. 112–142; Koch 1959, S. 105–121, bes. S. 108–109, Abb. 2–5, S. 116–117, Anm. 6; Fagiolo 1981, S. 67–68, Kat. 1–7; Taegert 1982, S. 83, Kat. 137–139; Ott 1997, Sp. 1530.

<sup>40</sup> Lucas van Leyden, Vergil im Korb, ca. 1512; Holzschnitt: 413 x 290 mm, bez. l. u.: „L“. Angaben nach: Jacobowitz / Stepanek 1983, S. 117–120, Kat. 38. Lucas van Leyden, Vergil im Korb, 1525, Kupferstich: 243 x 189 mm, bez. u. dat. l. u.: „L / 1525“. Angaben nach: Jacobowitz / Stepanek 1983, S. 222, Kat. 88. Vgl.: Spargo 1934, S. 257–258, S. 428–429, Anm. 17, Abb. geg. S. 188; Koch 1959, S. 113–114, Abb. 11; Ott 1997, Sp. 1530.

<sup>41</sup> Kupferstich: 172 x 273 mm, beschr. u.: „VIRGILIVM ELVDENS MERITAS DAT FOEMINA POENAS ROMÆ ANNO 1542“, bez. r. u.: „Ant. Sal. exc.“ Angaben nach: Spike 1985, S. 65, Kat. 46. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 15, S. 304, Kat. 46; Comparetti 1875, S. 286; Spargo 1934, S. 257; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 22, S. 521, Kat. 46; Di Macco 1971, S. 435, Kat. 20.

erkennbar. In diesem Kontext dient das Kolosseum als Hinweis auf jenen Ort, an dem sich die Geschichte nach der Überlieferung zugetragen haben soll: das antike Rom.

Die Kupferstiche in New York und Dresden vereinen nun beide Teile der Legende in einem Bild, die Verspottung des im Korb gefangenen Vergil, überschrieben mit den Versen, „essendo la matina chiaro gorno elpose in terra consvo grande schorno“, sowie die Bestrafung der Febilla mit den Zeilen „mavere che poi consva gran sapienza contra costei mando aspra sentenza“.<sup>42</sup>

Dem Kolosseum wird zudem als Architekturkulisse eine prominente Position im Hintergrund der Erzählung eingeräumt. Die folgende Beschreibung und Analyse bezieht sich, soweit nicht anders angegeben, auf das im Metropolitan Museum of Art erhaltene Exemplar. Hier sind die dargestellten Monumente, im Unterschied zu der Dresdner Fassung, mittels Beischriften identifiziert. Durch die Benennung einzelner Bildmotive setzt der Künstler der New Yorker Version bewusst Akzente: Der dezidiert römische Charakter der Szenerie wird betont.<sup>43</sup>

Im Vordergrund der Komposition wird das Geschehen um Vergil und Febilla gleich einem Theaterstück auf einer Bühne detailreich präsentiert. Am linken Bildrand ist ein hohes, repräsentatives Gebäude erkennbar, mit einem Fenster im Obergeschoss, aus dem sich eine Dame mit reichem Kopfschmuck lehnt. Unter ihr, auf halber Höhe der Fassade, hängt der Korb mit Vergil, der sich für sein nächtliches Rendezvous eingefunden hat und nun das Interesse des zu Füßen des Hauses zusammengeströmten Volkes erregt. Die Gewänder der Febilla und des Vergil, ihre Gesichtszüge und Frisuren sowie die unten stehenden Personen unterscheiden sich in den New Yorker und Dresdner Fassungen. In dem Blatt des Metropolitan Museum of Art hat sich zudem ein Zwerg der staunenden Menschenmenge angeschlossen, nach Auffassung Marc Zuckers ein Markenzeichen des „Master of 1466“.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Vgl. die etwas voneinander abweichenden Beschriftungen der Exemplare im New Yorker Metropolitan Museum of Art und im Dresdner Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen. New York: „ESENDO LAMATINA CHIARO / GORNO ELPOSE / INTERRA / CON SVO / GRANDE / SCHORNO / MAVERE CHEPOI CONSV A GRA / NSAPIENZA CONTRA COSTEI / MANDO ASPRA SENT / EMZA“. Dresden: „ESSENDO LAMATINA / CHIARO GORNO / ILPOSE INT / ERRA CONS / VO GRANDE / SCHORNO / VERE CHEPOI CHECONSV A GRAN S / APIENZA CONTRA ACOSTEI / MANDO ASPRA SENTE / ZA“.

<sup>43</sup> Vgl. die allein auf dem Exemplar des New Yorker Metropolitan Museum of Art existierenden Beschriftungen: „EL CHVLISEO DI ROMA DOVE VERGILIO STVDIAVA SOLECITAMENTE / INARTE DI NEGROMASIA“, „ARCHO / DI TRASI“.

<sup>44</sup> Vgl.: Zucker 1993, S. 86: „Active during the 1460s, presumably in the circle of the Master of the Vienna Passion, the Master of 1466 worked in a manner recognizable by its comparatively simple, rather blocky draperies and stolid, heavysset figures with coarsely engraved facial features, hair, and beards. Another trademark is his apparent predilection for depicting dwarfs, whom he includes in this image – note the absence of a corresponding figure in the other version of the subject (.040) – as well as in the tiny Pentecost scene in the ‘Calvary’ (.036) and the miniature ‘Triumph of Love’ and ‘Triumph of Time’.“

Aus den Fenstern am rückwärtigen Teil von Febillas Haus beobachten vier, im Dresdner Exemplar drei Personen die Vorgänge auf dem Platz unter ihnen.

Den rechten Teil des Vordergrundes nimmt die zweite wichtige Episode der Vergillegende, die Bestrafung der Febilla, ein. Hier ist wieder eine große Zahl dichtgedrängt stehender Zuschauer, die dem Geschehen beiwohnen, zu sehen. Zwischen ihnen erhebt sich über zwei Stufen ein runder Sockel, auf dessen oberem, balusterartigen Abschluss die Römerin steht.<sup>45</sup> Die Körperlichkeit der unbekleideten Frau wird dezidiert hervorgehoben. In der Haltung der Figur sind Stand- und Spielbein unterschieden. Das entlastete linke Bein der Frau ist etwas nach vorne geschoben, sodass ihr linker Fuß über den Rand der Standplatte hinausragt. Oberkörper, Schultern und Kopf wenden sich zu ihrer rechten Seite, der Standbeinseite, hin. Ihre Hände hält Febilla über der Brust gefaltet und entblößt so ihren Unterkörper mit den lodernden Flammen. Die Haare, die bei dem nächtlichen Zusammentreffen mit einer Haube geschmückt waren, fallen nun offen auf den Rücken hinab.

Arthur Hind bezeichnet in seiner Beschreibung der New Yorker Version der Vergillegende diese Gestalt als Venusfigur.<sup>46</sup> Die Assoziation der Febilla mit dem Bildnis einer antiken Göttin wird durch den hohen, dekorativen Sockel, der für ein dauerhaft am Platz postiertes Standbild geeignet zu sein scheint, noch gefördert. Möglicherweise hat dem Künstler für die Darstellung einer freistehenden, unbekleideten Frau tatsächlich eine antike Venusstatue als Inspirationsquelle gedient. Nach der Überlieferung des Philologen Benvenuto da Imola soll sich bereits im 14. Jahrhundert die Statue einer „Venus Pudica“ in einer Florentiner Privatsammlung befunden haben. Diese charakterisiert da Imola als eine sehr schöne, unbekleidete Frau, „mulier speciosissima nuda“, die ihre Blöße mit den Händen bedeckt.<sup>47</sup> Der Künstler des Dresdner Kupferstichs könnte das Motiv der Schamhaftigkeit von der antiken Statue übernommen und entsprechend dem Darstellungszusammenhang abgewandelt haben: Die zur öffentlichen Strafe ausgestellte Frau verdeckt ihre entblößten Brüste mit

<sup>45</sup> Die Beschreibung der Febilla-Figur folgt der Darstellung auf dem Blatt des Kupferstichkabinetts Dresden. Das New Yorker Exemplar weist hier eine Fehlstelle auf. Im Rahmen einer nachträglichen Restaurierung dieses Kupferstichs wurde die Febilla-Figur, offenbar unter Rückgriff auf das Dresdner Exemplar, ergänzt. Vgl.: 1938, Bd. 1, S. 43–44, Kat. A.I. 46; Hind 1938, Bd. 2, Taf. 45; Hind 1948, Bd. 7, Taf. 910.

<sup>46</sup> Vgl.: Hind 1938, Bd. I, S. 43: „the figure of Venus entirely removed“.

<sup>47</sup> „Io poi vidi in Fiorenza, ed in casa privata una statua maravigliosamente bella di Venere ornata come in antico: nuda teneva la sinistra mano piegata, coprendo le parti del pudore, e coll'altra più alzata copriva il seno. Dicevasi pur questa statua opera di Policleto, locchè non credo, perchè egli scolpì soltanto in bronzo, e Dante avrebbe assai meglio detto Prassitele, eccellentissimo scultore in marmo, il quale scolpì una Venere di tanta bellezza, che un giovane impazzi di furore libidinoso. Correivano le straniere nazioni, le più lontane, a traverso di mari burrascosi per vedere questa statua, e Nicodeme si offerse di pagare tutti i debiti, ed erano immensi, di quei di Gnido, per avere la proprietà di quella Venere, che gli fu negata.“ Zit. nach: Rambaldi / Tamburini 1856, Bd. 2, S. 207. Vgl.: Bober / Rubinstein 1986, S. 59: „statuam Veneris de marmore mirabilem in eo habitu in quo olim pingebatur Venus. Erat enim mulier speciosissima nudens tenens manum sinistram ad pudenda, dextram vero ad mamillas“. Zu den in der Renaissance bekannten Venusstatuen: Bober / Rubinstein 1986, S. 59–64. Zu der Person des Benvenuto Rambaldi da Imola: Sapegno 1981, S. 118; Procaccioli 1990, S. 239.

beiden Armen. Ihr Unterleib mit den lodernden Flammen ist dagegen schutzlos den Fackeln der Römer ausgesetzt.

Die Anlehnung der Febilla an eine antike Venusstatue hat möglicherweise dazu gedient, die negativ zu bewertende Rolle der Frau in der Vergillegende zusätzlich zu unterstreichen. Im Mittelalter tritt Venus häufig als Göttin der Wollust und des Ehebruchs auf. Sie würde damit ein adäquates, formales wie inhaltliches Vorbild für die falsche Geliebte, die Vergil täuscht und dem Spott der gesamten Stadt preisgibt, bieten.<sup>48</sup>

Sowohl in der Dresdner als auch in der New Yorker Fassung der Vergillegende ist am rechten Rand der Komposition eine mächtige Bogenarchitektur mit drei Durchgängen, hohen Säulen und einer Attika mit reichem Statuenschmuck dargestellt. In dem Kupferstich des Metropolitan Museum of Art wird dieses Monument über ein in das Bildfeld integriertes Schriftband als „Archo di Trasi“ benannt. Es handelt sich hier um den nahe dem Kolosseum erhaltenen Triumphbogen des antiken Kaisers Konstantin: Sein volkstümlicher Name „Arco di Trasi“ geht vermutlich auf die mittelalterliche Vorstellung zurück, die Statuen in der Attika stellten thrakische Gefangene dar. In den Kupferstichen sind die im 15. Jahrhundert beschädigten Statuen des Triumphbogens ergänzt: Sie erscheinen als intakte Figuren gerüsteter und bewaffneter Kämpfer.<sup>49</sup>

Der Konstantinsbogen dient hier als Rahmenarchitektur und als kompositionelles Gegengewicht zu dem am linken Bildrand steil aufragenden Wohnhaus der Febilla. Im Gegensatz zu dem Palast, wo sich eine der Schlüsselszenen der Legende, das nächtliche Rendezvous mit der Verspottung des Zauberers, abspielt, ist der Triumphbogen nicht unmittelbar in die Erzählung um Vergil und Febilla eingebunden. Lediglich einzelne Zuschauer, die das Geschehen um die Bestrafung der Römerin aus gewisser Distanz verfolgen, werden in den Durchgängen sichtbar. Trotz der inhaltlich untergeordneten Position des Triumphbogens verleiht der Künstler des New Yorker Blattes dem Motiv doch eine gewisse Relevanz: Mit einem eigens angebrachten Schriftband wird die Architektur als Monument des antiken Rom gekennzeichnet. So soll wohl mit der Präsenz des Konstantinsbogens, wie es bereits mit dem Auftreten der Venus-ähnlichen Gestalt geschehen

<sup>48</sup> Zu dem Venusmotiv in Mittelalter und Neuzeit: Brumble 1998, S. 340–341; Mertens 1994, S. 146–163.

<sup>49</sup> Zucker 1993, S. 87; Bober / Rubinstein 1986, S. 216. Eine andere Erklärung für die Bezeichnung des Bogens liefert der um 1410 bis 1415 entstandene „Tractatus de rebus antiquis et situ urbis Romae“. Nach dieser Version soll die Lage des Monuments an einem Durchgangsweg für den Namen verantwortlich sein, „et dicitur de Trasi, quia in transitu viae est“. Zit. nach: Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 4, S. 118. Vgl.: Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 4, S. 70, Anm. 5; Accame Lanzilotta 1996, S. 44. In einem Gedicht, den „Antiquarie prospettiche Romane“, die vermutlich zwischen 1496 und 1498 von einem unbekanntem Mailänder verfasst worden sind, ist der Konstantinsbogen ebenfalls als „archo di trase“ benannt: Rom, Biblioteca Casanatense, Vol. Inc. 1628, fol. 2v. Vgl.: Fienga 1970, S. 45.



ist, die Legende in ihrem „originalen“ Umfeld dem Florentiner Betrachter vor Augen geführt werden. Die Intention, durch die Integration prominenter römisch-antiker Monumente der Darstellung Authentizität und Prägnanz zu verleihen, zeigt sich in besonderem Maße in der Verwendung des Kolosseumsmotivs im Hintergrund der Komposition.

Wie der Konstantinsbogen ist auch das Kolosseum in dem New Yorker Kupferstich durch eine Inschrift eindeutig identifiziert, und zwar als „Chuliseo di Roma“. Beiden Monumenten des antiken Rom, dem Kolosseum wie dem Konstantinsbogen, wird in der klassischen Überlieferung der Vergillegende und ihren bildlichen Fassungen des 14. bis 16. Jahrhunderts keine besondere Aufmerksamkeit zuteil.

Umso dezidierter zeigt sich der herausgehobene Status, der dem Kolosseum in diesen Darstellungen anonymer Florentiner Künstler eingeräumt wird: Das Amphitheater erscheint als freistehende, den gesamten Bildhintergrund beherrschende Architektur. In der Dresdner Version wird der Blick des Betrachters durch einen perspektivisch konstruierten Plattenboden direkt auf das Gebäude hingelenkt. Die an der Legende beteiligten Personen, der Sockel der „Venusstatue“ sowie die Rahmenarchitekturen des Febilla-Palastes und des Konstantinsbogens sind weit in die vordere Ebene der Komposition gerückt, sodass das dahinterliegende Kolosseumsmotiv nicht überschritten wird. Die Zeilen aus Antonio Puccis „Contrasto delle Donne“, die im oberen Bereich des Bildes eingefügt sind, scheinen vor der mächtig aufragenden Fassade des Bauwerks an den rechten und linken Bildrand ausweichen zu müssen.<sup>50</sup>

Gemäß der Datierung der Legende in das antike Rom wird das Kolosseum als völlig intakte Architektur wiedergegeben. Als runder turmartiger Bau überragt es den Ort des Geschehens. Die drei unteren Geschosse öffnen sich in neun axial übereinander angeordneten Arkaden, die von Halbsäulen mit stilisierten korinthischen Kapitellen eingefasst sind. Den oberen Abschluss bildet eine Attika mit quadratischen Fenstern und flachen Pilastern. Zwischen die einzelnen Geschosse sind differenziert wiedergegebene Gebälke eingefügt. In den Erdgeschossarkaden werden weitere, in das Innere führende Rundbogenöffnungen erkennbar. In den Arkaden des ersten und zweiten Obergeschosses erscheinen einzelne Figuren, Zuschauer, die eine Verbindung zwischen der herausgehobenen Architektur des Kolosseums und dem Geschehen im Bildvordergrund herstellen. In dem New Yorker Blatt benennt eine in

---

<sup>50</sup> Lediglich in dem New Yorker Exemplar ragen der Kopf eines Reiters und einzelne Fackeln in die unterste Partie des Kolosseums hinein. Ein Teil der Buchstaben in den Schriftzeilen des Pucci-Gedichts wird von der Kolosseumsfassade berührt bzw. überschritten, das „O“ in dem Wort „CHIARO“, das „N“ in „NSAPIENZA“ und das „M“ in „MANDO“.

den beiden unteren Gebälkfriesen angebrachte Inschrift das Bauwerk als Kolosseum von Rom und ordnet es in den Kontext der Vergillegende ein, „El Chvliseo di Roma dove Vergilio stvdiava solectamente in arte di negromasia“.

Die im Vergleich zu den älteren Illustrationen der Legende dezidierte Hervorhebung des Kolosseums im erzählerischen Zusammenhang lässt sich vereinzelt auch in der schriftlichen Überlieferung des 15. Jahrhunderts nachweisen. In dem zwischen 1440 und 1442 in Basel verfassten Gedicht „Le Champion des Dames“ des französischen Schriftstellers und Geistlichen Martin Le Franc endet die Schilderung der Vergillegende mit einer Aufforderung an den Leser, dass derjenige, der dem Autor nicht glaube, nach Rom gehen und dort das Kolosseum betrachten solle.<sup>51</sup> Das römisch-antike Monument dient Le Franc somit als steinerner Zeuge für die Zuverlässigkeit seines Berichts – eine Sichtweise, die sich in der Gestaltung der Kupferstiche, in der monumentalen Präsenz des Kolosseums im Bildraum, ebenso zu erkennen gibt.

Eine Rombeschreibung des Florentiner Kaufmanns Giovanni Rucellai, der sich anlässlich des Heiligen Jahres 1450 in der Ewigen Stadt aufgehalten hat, bietet weitere wichtige Hinweise für eine Analyse der ebenfalls im Florentiner Kontext entstandenen Kupferstiche. Im Zusammenhang mit den Überresten römischer Paläste verweist Rucellai auf jenen Bau, an dem die Verspottung des Vergil stattgefunden habe, sowie auf eine in unmittelbarer Nähe existierende „cupoletta“, die der Ort der Bestrafung der Febilla gewesen sei.<sup>52</sup> Diese fiktiven Schauplätze lassen sich auf konkrete Elemente der römischen Topographie beziehen: Bei dem Palast der Febilla soll es sich um die Torre Cartularia handeln, einen neben dem Titusbogen gelegenen Turm, der einst Teil des mittelalterlichen Festungskomplexes der Frangipane-Familie gewesen ist.<sup>53</sup> Die „cupoletta“ kann dagegen mit der Meta Sudans, dem noch bis in

<sup>51</sup> „Virgile né de Mantua / Qui par dessus les plus soubtilz / En soubtilité s’esvertua, / Trompé en fust et abestis / Des plus grans et de plus petis. / Neantmoins comme on dit, il faisoit / Du diable pervers et retis / Trestout ainsy qu’il lui plaisoit. / De l’empereur la fille ama / Laquelle comme femmes font, / Faignant, son amy le clama. / Mais puis sceut que ne l’ama mont, / Car pas ne fu tiré amont, / Ains le laissa en la corbeille / Pendant hors la tour, et tous vont / L’endemain veoir la merveille. / Il s’en vengra senglement / Car il fist tant qu’on ne pouoit / Trouver feu a Romme ullement / Se querir on ne le venoit / Au cul de celle qui l’avoit / Trompé. Est ce bonne risee? / Qui ne m’en croit a Romme voit / Cherser le palais Colisee.“ Zit. nach: Le Franc / Deschaux 1999, Bd. 2, S. 79–80, Verse 6097–6120. Vgl.: Spargo 1934, S. 50, S. 339, Anm. 55.

<sup>52</sup> Giovanni Rucellai: „Della bellezza e anticaglia di Roma“, 1457: „Il palazzo dove Virgilio fu tenuto alle finestre. Una cupoletta dove stette quella donna che ’l tenne alle finestre col fuocho tra lle gambe.“ Zit. nach: Valentini / Zucchetti, 1940–1953, Bd. 4, S. 415. Vgl.: Spargo 1934, S. 281–282, S. 438–439, Anm. 15.

<sup>53</sup> In einer 1575 publizierten Radierung des Étienne Du Pérac ist die bis zum frühen 19. Jahrhundert südlich des Titusbogens existierende Torre Cartularia erkennbar: Du Pérac 1575, Taf. 15: Radierung: 215 x 382 mm, beschr. u.: „Vestigij dell’arco di Constantino quale oggi di tutti l’altri è il più intiero, doue si puo conoscere in qual delineatione fusse uenuta la scultura per essere detto arco fatto degl’ornamenti dell’arco di Traiano. Nel segno A si uede un pezzo di muro di / mattoni in forma di una meta, quale fu da gl’antichi detta meta sudans, perche da essa ne uscua gra copia d’acque per comodo del publico. Nel segno B si uedeno li uestigij dell’arco di Tito

das frühe 20. Jahrhundert sichtbaren Überrest eines antiken Brunnens westlich des Kolosseums, identifiziert werden.<sup>54</sup>

Die Bezeichnung „Torre di Virgilio“, die als volkstümlicher Name sowohl für die Torre Cartularia als auch die Meta Sudans überliefert ist, zeugt ebenfalls von einer engen Bindung beider Bauten an die Vergillegende.<sup>55</sup>

So dient die Meta Sudans auch den Künstlern der Florentiner Kupferstiche als Standort für die der öffentlichen Bestrafung preisgegebene Römerin: Der Überrest aus antiker Zeit wird zur „cupoletta“ umgedeutet und als balusterartiger Sockel der Febillagegestalt rekonstruiert. Die übrigen Monumente Roms werden gleichermaßen intakt gezeigt: Die Torre Cartularia erscheint als hoher, zinnenbekrönter Palast. Die bereits im 15. Jahrhundert beschädigten Figuren in der Attika des Konstantinsbogens sind ergänzt. Das Amphitheater präsentiert sich nicht als Ruine, sondern als unversehrtes und nutzbares Gebäude.

Die Inschrift, die der Künstler der New Yorker Fassung in die Architektur der Kolosseumsfassade, als Friesschmuck der Gebälke, eingefügt hat, verweist explizit auf eine direkte Verbindung zwischen dem antiken Bauwerk und dem Wirken des Vergil: Das Kolosseum ist hier als Ort bezeichnet, an dem der Zauberer schwarze Magie praktiziert: „El Chvliseo di Rome dove Vergilio stvdiava solecitamente in arte di negromasia“. Die

---

quale è di più bella maniera d'archi / tettura di tutti gl'altri et anco ui si uede sculpito il suo triunfo“, num. r. u.: „15.“ Angaben nach: Stoschek 1999, S. 47, Abb. XX, S. 49, S. 59, Anm. 111. Zur Torre Cartularia: Spargo 1934, S. 438–439, Anm. 15; Syndram 1988, S. 107–108, Kat. 45.

<sup>54</sup> Hülsen 1932, S. 142; Spargo 1934, S. 281–282, S. 438–439, Anm. 15. Der Nürnberger Patrizier Nikolaus Muffel, der 1452 eine Romreise unternommen hat, bezeichnet in seinem Werk „Der ablas und den heiligen stet zu Rom“ die Meta Sudans als jenen Ort, an dem die Römer die durch einen Zauber erloschenen Feuer der Stadt von einer Geliebten des Kaisers zurückerlangen konnten: „vor dem eussersten schwipogen, der Tytus und Vespasianus zu eren gemacht ist darynn die uberwindung Jerusalem stat, do ist der stein gemauert von zigeln, darauf des keysers pull stand und all Romer mussten von ir holen, dan ein zaubrer alle fewr erlescht het und kein stein kraft het feur zu geben.“ Zit. nach: Muffel / Wiedmann 1999, S. 106. Vgl.: Spargo 1934, S. 282, S. 439, Anm. 16; Valentini / Zucchetti, 1940–1953, Bd. 4, S. 366, S. 367–369, Anm. 5; Koch 1959, S. 118, Anm. 11. In einer zwischen 1471 und 1484 entstandenen deutschen Ausgabe der „Mirabilia Romae“ erscheint die Meta Sudans ebenfalls als Stätte der Bestrafung der hinterlistigen Frau: „Zu der andern seyttten der spiegelburg Do ist ayn hoch simbel gemawr do stund dy Jungkfraw die virgilium hete gehonet, von irn wegē erlescht virgilius als fewr Zu Rom es moch do nymāt kayn fewr anzunden dan an der Jungkfraw scham“. Blockbuch der Herzoglichen Sammlung Gotha, fol. 64v. Zit. nach: Ehwald 1904, n. n. S. Vgl.: Hülsen 1932, S. 143, Anm. 1; Honemann 1987, Sp. 605; Miedema 1996, S. 204, Kat. \*d1. Noch im späten 16. Jahrhundert ist diese Deutung der Meta Sudans präsent, so beispielsweise in einer 1594 erschienenen deutschen Ausgabe der „Mirabilia Urbis Romae“: „Item / zu der andern seyten der Spiegelburg steht ein Sinwel gemæur / da stundt die fraw auff die Virgilium hat genarret und von irent wegen erleschet Virgilius alle Feuer zu Rom. Es mocht da niemand kein feur zuenden / dann an der Frauwen scham.“ Zit. nach: Mirabilia Urbis Romae 1594, S. 61. Zu diesem Druck: Miedema 1996, S. 219, Kat. \*d46.

<sup>55</sup> Zur Meta Sudans als „Torre di Virgilio“: Comparetti 1875, S. 295, Anm. 3. Zur Torre Cartularia als „Torre di Virgilio“: Comparetti 1875, S. 295, Anm. 4; Hülsen 1932, S. 142; Spargo 1934, S. 283–284. Noch in Giovanni Marangonis 1746 erschienener monographischer Abhandlung zum Kolosseum „Delle Memorie Sacre e Profane dell' Anfiteatro Flavio di Roma detto il Colosseo“ ist die Bezeichnung „Torre di Virgilio“ für die Torre Cartularia bezeugt: „Della Torre Cartularia, e Palagio de' Frangipani, presso il Colosseo, con altre Memorie al medesimo appartenenti [...] della quale [la Torre Cartularia] oggidì apparisce la parte inferiore presso l'Arco di Tito, e volgarmente è detta, anche 'di Virgilio'.“ Zit. nach: Marangoni 1746, S. XI, S. 51.

Vorstellung vom Kolosseum als magische Stätte lässt sich, wie die gesamte Geschichte von Vergil und Februa, auf volkstümliche Überlieferungen des Mittelalters zurückführen. Verschiedene Legenden lokalisieren im Inneren des Kolosseums, nach anderen Versionen auf dem Kapitol beziehungsweise im Pantheon, eine magische Vorrichtung, die „Salvatio Romae“, die das antike Rom vor Gefahr aus den Provinzen geschützt habe. Als Erfinder dieses Wunderwerks benennt der englische Gelehrte Alexander Neckam im 12. Jahrhundert den Zauberer Vergil. Das Erscheinungsbild der „Salvatio Romae“ wird unterschiedlich überliefert: als eine Gruppe von Statuen, die mit Glocken ausgestattet sind, um diese zu läuten, sobald Gefahr für die Ewige Stadt droht, oder als ein Spiegel, der es ermöglicht, alle Gebiete des Römischen Reiches zu überwachen.<sup>56</sup>

Das mit dem römischen Kolosseum assoziierte Phantastische beeinflusst im 15. Jahrhundert das Erleben der konkreten Architektur in Rom: Nikolaus Muffel, ein Nürnberger Patrizier, der anlässlich der Krönung Kaiser Friedrichs III. 1452 eine Romreise unternommen hat und daher das flavische Amphitheater sicher aus eigener Anschauung kennt, bezeichnet in seinem Werk „Der ablas und den heiligen stet zu Rom“ den antiken Bau in Anlehnung an die Legende der „Salvatio Romae“ als Spiegelburg, verweist zugleich aber auch auf den konkreten Erhaltungszustand der Ruine.<sup>57</sup>

Bis weit in das 16. Jahrhundert hinein bleibt die Idee vom Kolosseum als unheimlicher Ort, der sich für obskure Rituale der schwarzen Magie anbietet, lebendig. Benvenuto Cellini berichtet in seiner Autobiographie von einer Dämonenbeschwörung, der er um 1533 im Kolosseum beigewohnt habe:

„Andaticene al Culiseo, quivi paratosi il prete a uso di negromante, si misse a disegnare i circuli in terra con le più belle cirimonie che inmagnar si possa al mondo; e ci aveva fatto portare profummi preziosi e fuoco, ancora profummi cattivi. Come e' fu in ordine, fece la porta al circulo; e presoci per mano, a uno a uno ci messe drento al circulo; dipoi conparti gli ufizii; dette il pintàculo in mano a quel altro suo compagno negromante, agli altri dette la cura del fuoco per e' profummi; poi messe mano agli scongiuri. Durò questa cosa più d'una ora e mezo; comparse parechi legione, di modo che il Culiseo era tutto pieno. Io che attendevo ai profummi preziosi, quando il prete cognobbe esservi tanta quantità, si volse a me e disse: 'Benvenuto, dimanda lor qualcosa'. Io dissi che facessino che io fussi con la mia Angelica siciliana. Per quella notte noi non avemmo risposta nessuna; ma io ebbi bene grandissima satisfazione di quel che io desideravo di tal cosa. Disse il negromante che bisognava che noi

<sup>56</sup> Zu der „Salvatio Romae“: Comparetti 1875, S. 250–258; Graf 1882–1883, Bd. 1, S. 183–213, Bd. 2, S. 225–226; Spargo 1934, S. 117–119, S. 135; Di Macco 1971, S. 116–117, Anm. 41; Miedema 1996, S. 426–427, S. 479; Rea 1999a, S. 207.

<sup>57</sup> „Item daranach ist die simbel spiegelpurck, darin man alle hubscheit und spil getriben hat und auf den dechern zugesehen und ist drivach obeinander gar köstlichen und ein spigel da gelegen darin man gesehen alle ding in der werlt des Vespasianus gemacht und Coliseus genannt ist, das nu ser zuprochen und zu kalk geprent ist.“, zit. nach: Muffel / Wiedmann 1999, S. 106. Vgl.: Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 4, S. 368. Zu Nikolaus Muffel: Ulmschneider 1987, Sp. 713–718; Miedema 1996, S. 362, Anm. 15; La Roma di Leon Battista Alberti 2005, S. 322, Kat. III.3.2./A5 (Agata Pincelli). Eine ähnliche Bezeichnung für das Kolosseum, „Wunderpurck“, findet sich in deutschen Bearbeitungen der „Mirabilia Romae“. Vgl.: Miedema 1996, S. 140, Kat. D 69, S. 352, S. 426.

ci andassimo un'altra volta, e che io sarei soddisfatto di tutto quello che io domandavo, ma che voleva che io menassi meco un fancioletto vergine. Presi un mio fattorino, il quale era di dodici anni incirca, e meco di nuovo chiamai quel ditto Vincenzio Romoli; e, per essere nostro domestico compagno un certo Agnolino Gaddi, ancora lui menammo a questa faccenda. Arrivati di nuovo a il luogo deputato, fatto il negromante le sue medesime preparazione con quel medesimo e più ancora meraviglioso ordine, ci misse inel circolo, qual di nuovo aveva fatto con più mirabile arte e più mirabil cerimonie; dipoi a quel mio Vincenzio diede la cura de' profummi e del fuoco; insieme la prese il detto Agnolino Gaddi; dipoi a me pose in mano il pintàculo, qual mi disse che io lo voltassi sicondo e' luoghi dove lui m'accennava, e sotto il pintàculo tenevo quel fanciullino mio fattore. Cominciato il negromante a fare quelle terribilissime invocazioni, chiamato per nome una gran quantità di quei demoni capi di quele legioni, e a quelli comandava per la virtù e potenza di Dio increato, vivente et eterno, in voce ebreo assai ancora greche e latine; in modo che in breve di spazio si empié tutto il Culiseo l'un cento più di quello che avevan fatto quella prima volta.<sup>58</sup>

In den New Yorker und Dresdner Kupferstichen wird also ein für den damaligen Betrachter durchaus überzeugendes Bild der im antiken Rom angesiedelten Legende entworfen. Zeitgenössische Vorstellungen der römischen Topographie prägen den Schauplatz des Geschehens. Auf der Basis des existierenden architektonischen Ensembles Kolosseum, Konstantinsbogen und Meta Sudans rekonstruiert der Künstler eine Ansicht des antiken Rom und entwickelt eine authentische Kulisse für die Vergillegende.<sup>59</sup>

Somit werden in den frühesten erhaltenen Kolosseumbildern der Druckgraphik verschiedene Ebenen der Auseinandersetzung mit dem antiken Erbe Roms vorgeführt. Mittelalterliche Vorstellungen vom Kolosseum als magischer, dämonischer Ort verbinden sich mit einem ausgeprägten Interesse an der römischen Topographie und ihren antiken Monumenten, das schon auf die antiquarischen und topographischen Untersuchungen des 16. Jahrhunderts vorauszuweisen vermag.

Die Darstellung der Kolosseumsarchitektur selbst vereint in ganz ähnlicher Form altbewährte Sichtweisen, die sich in der vorhergehenden Zeit entwickelt und verbreitet haben, und neue Konzepte der Auseinandersetzung mit dem antiken Erbe Roms. So finden gerade jene Charakteristika des Amphitheaters, denen schon in der literarischen Überlieferung des 14. und 15. Jahrhunderts besondere Aufmerksamkeit zuteil wurde, über die Florentiner Kupferstiche Eingang in das druckgraphische Kolosseumbild. Das Monument erscheint als intaktes

<sup>58</sup> Zit. nach: Cellini / Bellotto 1996, S. 232–235. Vgl.: Di Macco 1971, S. 69; Luciani 1993, S. 199–201; Liebenwein 1994, S. 13; Cellini / Laager 2000, S. 194–196. Zu der Datierung dieses Berichts: Cellini / Laager 2000, S. 174–175, S. 721, Anm. 224.

<sup>59</sup> Vgl.: Koch 1959, S. 118–119, Anm. 11: „In diesem Stich, der Turm und Palast der Korbszene in der bekannten Art, wenn auch räumlich und gegenständlich stärker durchgebildet gibt, spielt sich das übrige Geschehen der gaffenden Römer und der peinlichen Schaustellung der Schönen bühnenartig vor einer reichen Architekturkulisse ab. Die Mitte des Hintergrundes nimmt das Colosseum, die rechte Seite in starker Tiefenflucht der Konstantinsbogen ein. Diese Ortskennzeichnung ist nicht zufällig, sondern entspricht der römischen Guidentradition, die das Ereignis an diese ehrwürdige, jedoch im Mittelalter in Verruf geratene Stelle verlegte.“

Bauwerk von beträchtlicher Höhe und gewaltigem Umfang. Architektonische Details der Fassade, Arkadengeschosse und Attika, Halbsäulen, Pilaster und Gebälke, werden dezidiert wiedergegeben. Das Amphitheater wirkt wie ein hoher Turm über kreisrundem Grundriss, der, trotz seiner Position im Hintergrund der Komposition, den Bildraum dominiert. Seine tatsächlich ellipsenförmige Anlage bleibt dem Betrachter dabei verborgen.

In der Romliteratur des 14. und 15. Jahrhunderts, insbesondere in jenen Texten, die sich in die Tradition der mittelalterlichen „*Mirabilia Romae*“ einfügen, werden riesige Dimensionen als unverkennbares Charakteristikum des Kolosseums genannt. Eine im späten 14. Jahrhundert entstandene Bearbeitung der „*Mirabilia Romae*“ lässt das Amphitheater als heidnischer Sakralbau von bewundernswerter Größe erscheinen, „*Item Colisem fuit Templum Solis et Lune mire magnitudinis*“<sup>60</sup>. Das 1480 in Venedig publizierte Werk „*Le edifications de molti palazzi & tempii de Roma*“ identifiziert das Kolosseum ebenfalls als Tempel von beeindruckenden Ausmaßen, „*tempio del sole di mirabel grandezza & bellezza*“.<sup>61</sup>

Als weitere Besonderheit der Architektur nennt Giovanni Dondi, ein aus dem Veneto stammender Gelehrter und Freund Petrarca's, der 1375 eine Romreise unternommen hat, die drei übereinanderliegenden Arkadengeschosse der Kolosseumsfassade.<sup>62</sup> Das um 1400 entstandene, 1488 gedruckte „*Libro imperiale*“ berichtet zudem, das Monument wiederum als

<sup>60</sup> Zit. nach: St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 1093: „*Mirabilia Romae*“, „*Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae*“, Ende des 14. Jahrhunderts. Angaben und Zitat nach: Miedema 1996, S. 80, Kat. L 186, S. 350. In dem Urtext der „*Mirabilia Romae*“, der vermutlich in die Mitte des 12. Jahrhunderts zu datieren ist, wird das Kolosseum noch nicht als Tempel des Sol und der Luna identifiziert, jedoch in enger Verbindung mit dem Kult des Sonnengottes gesehen: „*Ante Coliseum templum Solis, ubi fiebant caerimoniae simulacro quod stabat in fastigio Colisei. Septizonium fuit templum Solis et Lunae, ante quod fuit templum Fortunae*“. Zit. nach: Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 3, S. 58. Vgl.: Accame Lanzillotta 1996, S. 174. Erst in verschiedenen Bearbeitungen der „*Mirabilia Romae*“ aus dem 14. Jahrhundert erscheint das Kolosseum als heidnisch-antiker Sakralbau, beispielsweise in Nicolás Rosells „*De mirabilibus civitatis Romae*“: „*Coliseum fuit templum Solis mirae magnitudinis et pulchritudinis*“. Zit. nach: Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 3, S. 195. Zu dieser Fassung der „*Mirabilia Romae*“: Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 3, S. 175–180; Miedema 1996, S. 258–259. Zu der Datierung der Urfassung und der Textentwicklung der „*Mirabilia Romae*“ vom 12. bis zum 16. Jahrhundert: Miedema 1996, S. 1–11, S. 277–300. Vgl. auch: Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 3, S. 3–16; Cantino Wathagin 1984, S. 190–192; Accame Lanzillotta 1996, S. 13–27. Zur Deutung des Kolosseums als Tempel: Graf 1882–1883, Bd. 1, S. 122–130; Di Macco 1971, S. 34–37, S. 68–69; Luciani 1993, S. 189–192; Liebenwein 1994, S. 9; Miedema 1996, S. 350–352, S. 425–426; Rea 1996, S. 41–43; Rea 1999a, S. 205.

<sup>61</sup> Zit. nach: *Five early guides to Rome and Florence* 1972, o. S. Vgl. auch eine deutschsprachige Handschrift aus dem 15. Jahrhundert: „*Auch ist do der tempel Celizeus, der was ein tempel der sunnen vnd des monden genant. Der ist in wunderlicher grose vnd gestalt vnd ist vol holer, vnd ist von den pilgerimen die Wunderpurg genant*“, Coburg, Landesbibliothek, Ms. Sche. 16. Angaben und Zitat nach: Miedema 1996, S. 103–105, Kat. \*D 13, S. 350.

<sup>62</sup> „*In Coliseo, sicut potest manifestum esse consideranti, fuerunt decem ordines sive circuli pilastrorum, procedendo ab extra ad intus, et fuerunt in quolibet ordine sive circulo octuoginta, quare in summa fuerunt pilastri 800, omnes de saxis magnis quadratis et magno ingenio laboratis et compositis; fuerunt autem in exteriori circulo tres ordines arcuum, unus supra alium, et similiter in secundo et tercio et quarto ordine ab inde processerunt minuendo et descendendo versus terram ad interius, ad modum arenae Veronensis cum gradibus*.“ Zit. nach: Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 4, S. 72. Vgl.: Di Macco 1971, S. 41–42, S. 118, Anm. 56; Cantino Wathagin 1984, S. 191–192; Günther 1988, S. 15; Liebenwein 1994, S. 9–10; Rea 1996, S. 37.

Tempel deutend, über die runde Anlage und die konzentrisch von den zahlreichen Eingängen ins Innere führenden Korridore.<sup>63</sup>

Die elliptische Struktur der Kolosseumsarchitektur wird in diesen schriftlichen Zeugnissen aber nicht überliefert. Mit dem Grundriss des Amphitheaters beschäftigt sich im 15. Jahrhundert der Architekt, Kunsttheoretiker und Schriftsteller Leon Battista Alberti. Dieser gehört zu einem Kreis von Gelehrten und Künstlern, die sich während des Exils Papst Eugens IV. und seiner Kurie zwischen 1434 und 1444 in Florenz aufgehalten und das intellektuelle Klima in der Stadt entscheidend geprägt haben.<sup>64</sup> In seiner um 1452 verfassten Abhandlung „De re aedificatoria“ rekonstruiert Alberti das römisch-antike Amphitheater als einen aus zwei halbkreisförmigen, „griechischen“ Theatern kombinierten Zentralbau über kreisförmigem Grundriss.<sup>65</sup> Mit dieser Überlegung reagiert Alberti auf die Problematik, dass Vitruv, der als wichtige Quelle für das Verständnis antiker Architektur dient, keine Informationen zu dem Bautypus des Amphitheaters liefert. Nur der Rückgriff auf die von Vitruv behandelten halbkreisförmigen Theaterbauten ermöglicht dem Theoretiker die Rekonstruktion eines idealen kreisrunden Amphitheaters.<sup>66</sup> In seiner Untersuchung zu den „ovalen Kirchenräumen des Cinquecento“ charakterisiert Wolfgang Lotz Alberti als einen „Gegner des Ovals“, der die Gestalt des Kolosseums seiner Vorstellung von einem idealen „Ur-Amphitheater“ angepasst habe:

„Albertis Text, der die elliptische Form des Amphitheaters ‘übersieht’, und an ihrer Stelle, indem er zwei ‘normale’, d. h. griechische Halbkreis-Theater aneinandergesetzt sein läßt, eine Kreisform beschreibt, bildet ein besonders bezeichnendes Beispiel für das Phänomen, daß das Auge des Kritikers solche Formen, die ihm nicht aus der zeitgenössischen Theorie und Kunst

<sup>63</sup> „Culiseo era uno tempio di somma grandezza ed alteza, la quale alteza era cento cinquanta braccia, nella sommità del quale erano cholonne di venti braccia alte [...] Lo tempio fu fatto in tondo siccome ancora appare. D’intorno aveva grandissima piazza. Le sue entrate furono molte, però che tanto era dall’una porta all’altra quanto la porta era larga, le quali mai per alchuno tempo si serarono, et tutte queste entrate facevano capo nel mezo, dove era una cholonna di metallo tanta alta che passava sopra al tempio, dove si fermava tutto el tetto, del quale le trave erano di metallo, et l’altro edificio era di rame, et chapelle cho lastre di pionbo. Nella ghuaia disopra stava la immagine del sommo Giove. Questa era di grande statura et tutta di metallo ed di fuori dorata, et in mano una palla d’oro, et era splendidissima.“ Zit. nach: Di Macco 1971, S. 35. Zur Datierung des Libro Imperiale: Graf 1882–1883, Bd. 1, S. 237, Anm. 13; Miedema 1996, S. 365, Anm. 29.

<sup>64</sup> Westfall 1974, S. 88–89; Scaglia 1964, S. 153–154. Vgl.: Davis 1994, S. 27–28, Kat. 1.8, S. 36–38, Kat. 2.3.

<sup>65</sup> „Libro ottavo. Capo VIII. De lo Amfiteatro, del Cerchio, de’ luoghi da passeggiare, de’ gradi da sedere, e de’ portici de’ giudici minori e de’ loro adornamenti. Abbiamo insino a qui trattato de’ teatri; restaci da qui inanzi a trattare del Cerchio e degli Amfiteatri; tutti questi sono discesi dal teatro, perciocchè il cerchio certamente non è quasi altro che un teatro che si sia disteso il lungo con le teste, con linee equidistanti l’una da l’altra, ma non ha di sua natura seco portici, e lo amfiteatro è fatto di duoi teatri congiunti insieme, con le teste, e con i gradi da sedere, con circuito continovato; e sono in questo differenti, che il teatro certamente è quasi un mezzo teatro, ed in questo ancora, che lo amfiteatro ha la piazza del mezzo libera ed espedita da palchi degli istrioni, ma nelle altre cose, e massime ne’ gradi da sedere, e ne le logge ancora, e nelle entrate, e in simili altre cose, sono molto confermi.“ Zit. nach: Alberti / Bartoli / Ticozzi 1833, S. 292. In ähnlicher Weise erklärt bereits Isidor von Sevilla in seinem enzyklopädischen Werk „Etymologiarum sive originum libri XX“ das Verhältnis von Amphitheater und Theater: „De Amphitheatro. [...] Amphitheatrum dictum, quod ex duobus theatris sit factum. Nam amphitheatrum rotundum est; theatrum vero ex medio amphitheatro est, semicirculi figuram habens.“ Zit. nach: Lindsay 1911, Bd. 2, Buch XVIII, Kap. 52.

<sup>66</sup> Lotz 1955, S. 15–16; Lotz 1974, S. 139; Nesselrath 1989, S. 25–26; Liebenwein 1994, S. 10.

vertraut sind, in bekanntere Formen zu übersetzen versucht und damit mißversteht. Alberti geht jedoch noch weiter. Er bemerkt, daß das vorher von ihm beschriebene 'griechische' Theater gleichsam nur ein halbes sei: um die Form des Kolosseums zu erklären, sieht er demnach das kreisrunde Amphitheater als Prototyp des Theaters an, wozu wohl seine immer wieder ausgesprochene Überzeugung beitragen mochte, daß der Kreis die vollkommenste und natürlichste aller Formen bilde; der Halbkreis des griechischen Theaters, d. h. die Hälfte der 'naturegegebenen' Kreisform des von ihm vermuteten Ur-Amphitheaters, mußte ihm als Teil der vollkommenen Form erscheinen.<sup>67</sup>

Die Auffassung vom Amphitheater als ein aus zwei griechischen Theatern abgeleiteter Kombinationsbau bleibt in der literarischen Auseinandersetzung mit dem Kolosseum bis in das 16. Jahrhundert hinein präsent. Francesco Albertini, der sich in seinem 1510 publizierten „Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae“ aus der übermächtigen Mirabilientradition löst und den damaligen Wissensstand zum römischen Amphitheater ausführlich darlegt, folgt den Überlegungen Albertis zur Konstruktion dieses Bautypus.<sup>68</sup> In seinem Vorwort berichtet Albertini, dass er von Kardinal della Rovere, einem Neffen Papst Julius' II., aufgefordert worden sei, die legendenhaften Schilderungen in den Mirabilien zu überarbeiten.<sup>69</sup> Mit einer nüchtern gehaltenen Beschreibung des Kolosseums folgt er einem dezidiert antiquarisch-wissenschaftlichen Anspruch. Der lateinische Text behandelt das „Amphitheatrum Titi & Vespasiani“ in dem Abschnitt über die Theater und Amphitheater der Stadt Rom. Nach allgemeinen Informationen zu Architektur, Lage, Baumaterial, Skulpturenschmuck und Funktion als Austragungsort von Wettkämpfen, analysiert der Verfasser die nachantike Bezeichnung „Kolosseum“, indem er sie von dem ursprünglich in der Domus Aurea aufgestellten Koloss des Nero ableitet. Darauf folgt ein kurzer Exkurs über das Goldene Haus und eine Aufzählung weiterer Theaterbauten mit einer Unterscheidung der unterschiedlichen Theatertypen in Rom. Albertini sieht entsprechend den Vorstellungen seiner Zeit das Amphitheater als einen aus zwei halbkreisförmigen Theatern

<sup>67</sup> Lotz 1955, S. 15–16. Vgl. auch: Liebenwein 1994, S. 10: „Offensichtlich fühlten sich die Architekten des 'quattrocento' von der Ellipse irritiert, sahen sie als Abnormität der Kreisform an. [...] Bereits Alberti hatte die ellipsoide Form des Amphitheaters unterschlagen, indem er behauptete, diese sei durch die Verbindung zweier normaler halbkreisförmiger Theater entstanden. Der Prototyp des Theaters ist für ihn das kreisrunde Amphitheater, weil es auf der vollkommenen Form des Kreises aufgebaut ist. Noch in Daniele Barbaros Vitruv-Kommentar aus dem Jahr 1556 lebt diese Auffassung fort. Sie scheint so ganz dem Formdenken der Renaissance entsprungen, findet sich aber bereits in den 'Etymologiae' des Isidor von Sevilla ('theatrum vero ex medio amphitheatrum est, semicirculi figuram habens').“

<sup>68</sup> Zu Leben und Werk des Francesco Albertini: Schudt 1930, S. 95–96, S. 311–312, Kat. 430–434; Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 4, S. 457–546; Murray 1972, 3. n. n. S.; Davis 1994, S. 36, Kat. 2.2; Kissner 1990, S. 19–20, Kat. 9–12.

<sup>69</sup> Vgl.: Opusculum de Mirabilibus Nouae & ueteris Vrbis Roma editum a Frãncisco de Albertinis. Rom 1510: „Epistola [...] Cum enim opusculum de stationibus et reliquiis Urbis ad Imperatorem divino auxilio a me compositum vidisset praefatus reverendissimus Galeottus, dixit: 'Francisce, bonum opus operatus es. Quare et mirabilia Romae, imperfecta fabularumque nugis plena, non corrigis? Non enim datur corona incipientibus, sed perseverantibus usque in finem. Praecor te, ut in hoc mihi complaceas'. Bonae intentioni cuius annuens, promisi. Ea diligentia qua potui, opusculum de mirabilibus Romae veteris emendavi, ac novae Urbis aliud in lucem produxi.“ Zit. nach: Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 4, S. 462. Vgl.: Murray 1972, 3. n. n. S.



zusammengefügten Kombinationsbau: „Amphiteatrum uero quasi in unum iuncta duo uisoria“.<sup>70</sup>

Die theoretische Herleitung des Kolosseumsgrundrisses aus zwei Halbkreisen findet ihre Entsprechung in zeichnerischen Darstellungen des Monuments. In einem vermutlich in Oberitalien entstandenen illustrierten Romtraktat des späten 15. oder frühen 16. Jahrhunderts wird das Kolosseum detailliert in Grundriss, Außenansicht und Schnitt dokumentiert – allerdings zunächst als kreisrunder Zentralbau. Erst auf einer der letzten Seiten erscheint die Ovalekonstruktion eines antiken Amphitheaters.<sup>71</sup>

Auch die Kolosseumsgrundrisse, die in Zeichnungen des Florentiner Architekten Giuliano da Sangallo, im sogenannten „Piccolo Libro“ des „Codex Barberini“ und im „Taccuino Senese“ enthalten sind, nähern sich einer vollkommenen Kreisform an.<sup>72</sup>

Die textlichen und bildlichen Zeugnisse zum Kolosseum, die im 15. und frühen 16. Jahrhundert entstanden sind, stellen somit, nach heutigem Verständnis, keineswegs wissenschaftlich exakte Architekturaufnahmen und -beschreibungen dar, in denen das Aussehen und der Zustand des römischen Bauwerks dokumentiert würden, ebensowenig wie es in den mittelalterlichen „Mirabilia Romae“ und ihren Bearbeitungen des 15. und 16. Jahrhunderts geschehen ist. Die etablierten Vorstellungen und Ideen zum Kolosseum werden allerdings nun teils um durchaus neue Erkenntnisse über das Amphitheater und seine Architektur ergänzt. In dieser Hinsicht lassen sich die in Florenz entstandenen Darstellungen der volkstümlichen Vergillegende, eingebettet in eine Szenerie prominenter römisch-antiker Monumente, durchaus mit so unterschiedlichen Texten, wie sie Giovanni Rucellai, Nikolaus

<sup>70</sup> Zit. nach: Five early guides to Rome and Florence 1972, o. S. (Liber primus). Mit diesen Worten zitiert Albertini den antiken Schriftsteller und Gelehrten Cassiodor: „Cum theatrum quod est hemisphaerium, grecae dicatur AMPHITHEATRUM, quasi in unum iuncta duo uisoria, recte constat esse nominatum.“ (Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus, *Variae*, Liber V). Zit. nach: Colagrossi 1913, S. 8. Dieses klassische Zitat ist bereits in der „Roma instaurata“ des Flavio Biondo enthalten. Vgl.: Biondo 1481, Liber Tertius, Kap. 1.

<sup>71</sup> Anonymer Lombarde: *Monumenta Antiqua Romana*, Salzburg, Universitätsbibliothek, ms. Ital. M III 40, fol. 3v–4r, fol. 30v–31r: ca. 240 x 345 mm (Blatt). Angaben nach: Nesselrath 1989, S. 23. Zu dem Codex: Tietze 1905, S. 60, Kat. 55; Nesselrath 1989, S. 21–37; Denker Nesselrath 2005, S. 203; Nesselrath 2005, S. 51–52; La Roma di Leon Battista Alberti 2005, S. 213, Kat. II.4.1 (Birte Rubach). Vgl.: Nesselrath 1989, S. 25–27: „Auch bei der Präsentation der Amphitheater, des Colosseums (Abb. 6 und 7) und der Arena von Verona (Abb. 8 und 9), ist der Salzburger Autor ganz einem Dilemma der Traktate des Quattrocento verhaftet. Seit Alberti wird nämlich dieser Gebäudetypus als zwei aneinandergeschobene Theater erklärt, die ein Rund ergeben; dennoch ist man sich bewußt, daß eine solche Anlage eine größere Länge als Breite hat. Diesem Dilemma entsprechend stellt der Autor in Salzburg bei der Beschreibung der Monumente diese zunächst einmal kreisrund dar und berichtet ausführlich von ihrem Verwendungszweck; die ovalen Grundrißkonstruktion liefert er dann auf den letzten beiden Seiten seines Traktates nach.“

<sup>72</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, fol. 12v. Siena, Biblioteca Comunale, Cod. S IV 8, fol. 7r. Angaben nach: Günther 1988, S. 117, Abb. 10, S. 129, Abb. 23. Zu den Antikenzeichnungen Giuliano da Sangallos: Günther 1988, S. 104–127. Vgl. auch den Kolosseumsgrundriss im „Codex Escorialensis“: El Escorial, Codex Escorialensis, 28 II 12, fol. 70. Angaben nach: Günther 1988, S. 116, Abb. 9.

Muffel, Giovanni Dondi und Francesco Albertini geschaffen haben, in Beziehung setzen. Darüber hinaus bieten sich aber auch Vergleiche mit Bildern der gesamten Stadt Rom an, die das Amphitheater eingebunden in den urbanen Kontext mit Meta Sudans und Konstantinsbogen zeigen.

Das unter chronologischen, aber auch formalen Aspekten sicherlich an erster Stelle zu nennende Vergleichsbeispiel für die Florentiner Kupferstiche stellt die 1474 in Venedig entstandene Zeichnung des Alessandro Strozzi dar. Sie geht auf eine nicht erhaltene Vorlage zurück.<sup>73</sup> Dieselbe Vorlage hat wohl auch Piero del Massaio als Modell für seine Miniaturen in drei Ausgaben der „Cosmographia“ des Claudius Ptolemäus, die zwischen 1453 und 1472 entstanden sind, gewählt.<sup>74</sup>

Das Rombild, auf das sich Strozzi in seiner Zeichnung stützt und das er in einigen Details überarbeitet und aktualisiert, ist vermutlich im unmittelbaren Umfeld Flavio Biondos entstanden. Biondo gehört, wie Leon Battista Alberti, zu dem Kreis von Gelehrten und Künstlern, die sich während des Exils Eugens IV. zwischen 1434 und 1444 in Florenz aufgehalten haben. Gustina Scaglia stellt in ihrer Untersuchung „The origin of an archaeological plan of Rome by Alessandro Strozzi“ die Hypothese auf, die Vorlage für die Rompläne Strozzi und Massaios könnte eine Darstellung gewesen sein, die bei der Abfassung von Biondos „Roma Instaurata“ als Hilfsmittel herangezogen worden sei oder die als Illustration zu diesem Text gedient habe.<sup>75</sup>

Wie in den Kupferstichen der Vergillegende bilden auch in Strozzi's Zeichnung die aus dem städtischen Umfeld herausragenden Monumente Kolosseum und Konstantinsbogen eine aufeinanderbezogene, architektonische Einheit. Als „coliseo“ erscheint in dem Plan Strozzi's ein hoher turmartiger Bau mit drei Arkadengeschossen und einer Attika. Die vertikale und horizontale Gliederung der Kolosseumsfassade wird dezidiert hervorgehoben. Zudem fällt eine etwas verzerrt wirkende Perspektive auf, die in abgemilderter Form auch in den New

<sup>73</sup> Florenz, Biblioteca Laurenziana, cod. Redi 77, fol. VIIv–VIIIr, Federzeichnung: 220 x 265 mm. Angaben nach: La Roma di Leon Battista Alberti 2005, S. 174–175, Kat. I.1.5 (Flavia Cantatore). Vgl.: De Rossi 1879, Taf. IV; Loga 1888, S. 189, Kat. 11; Scaccia Scarafoni 1939, S. 70, Kat. 120; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 140–142, Kat. 89, Bd. 2, Taf. 159; Westfall 1974, S. 89, Anm. 20, Abb. 29.

<sup>74</sup> Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 4802, fol. 133r; Rom, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Lat. 5699, fol. 127r; Rom, Biblioteca Vaticana, Urb. Lat. 277, fol. 131r. Vgl.: Loga 1888, S. 189, Kat. 9 (Urb. Lat. 277), Kat. 10 (Ms. Lat. 4802); Scaccia Scarafoni 1939, S. 69, Kat. 116 (Ms. Lat. 4802), S. 70, Kat. 119 (Urb. Lat. 277); Frutaz 1962, Bd. 1, S. 137–138, Kat. 87, Bd. 2, Taf. 157 (Vat. Lat. 5699), S. 139–140, Kat. 88, Taf. 158 (Urb. Lat. 277), S. 142–144, Kat. 90, Bd. 2, Taf. 160 (Ms. Lat. 4802); Westfall 1974, S. 89, Anm. 21–23, Abb. 30–32; Maddalo 1990, S. 123–134; La Roma di Leon Battista Alberti 2005, S. 173–174, Kat. I.1.4 (Urb. Lat. 277; Flavia Cantatore).

<sup>75</sup> Scaglia 1964, S. 137–163. Vgl. auch: Westfall 1974, S. 89; Maddalo 1988b, S. 54; Maddalo 1990, S. 123–131; Davis 1994, S. 37.

Yorker und Dresdner Blättern zu finden ist: Sie bewirkt, dass sich das Kranzgesims des Kolosseums nach oben, der untere Rand der Fassade dagegen nach unten durchzubiegen scheint, ähnlich einer photographischen Aufnahme mit einem Fish Eye-Objektiv. In den Miniaturen Massaios wird neben dem, hier allerdings nur dreigeschossigen Kolosseum auch der Konstantinsbogen mit einer Beischrift versehen, „Traxarq“, analog zu dem „Archo di Trasi“ in der New Yorker Version der Vergillegende.

Bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts wird ein ähnliches Bild des Kolosseums entworfen, und zwar in dem 1413 bis 1414 datierten Fresko des Taddeo di Bartolo im Palazzo Pubblico in Siena: Auch hier überragt das Monument als viergeschossiger Turm mit deutlich akzentuierter horizontaler Fassadengliederung die umliegenden Gebäude. Die perspektivische Verzerrung der Architektur, die in den Florentiner Kupferstichen und in der Zeichnung Alessandro Strozzi's feststellbar ist, betrifft hier insbesondere das Erdgeschoss des Baus.<sup>76</sup>

Die frühen Darstellungen des Kolosseums in den Florentiner Kupferstichen nehmen, wie eingangs bemerkt, eine Sonderstellung in der Geschichte der Auseinandersetzung mit dem Motiv im druckgraphischen Medium ein. Direkte Bezugnahmen auf zeitgenössische Werke aus den Bereichen Holzschnitt und Kupferstich lassen sich nicht feststellen. Lediglich ein um 1500 datierter anonymer Kupferstich der Wiener Albertina kann hier, wenn auch in größerer Distanz als die Zeichnung Alessandro Strozzi's und die Miniaturen Piero del Massaios, angeschlossen werden (Abb. 3).<sup>77</sup> Das Kolosseum erscheint in diesem Stich als turmartiger Rundbau von außerordentlicher Höhe. Die verschiedenen Geschosse, die ins Innere führenden Arkadenöffnungen und die architektonische Gliederung mit Säulen und Gebälken werden detailliert erfasst. Die elliptische Anlage der Architektur bleibt dem Betrachter dagegen verborgen. Das Bauwerk ist nun, anders als in den Florentiner Kupferstichen der Vergillegende, aus jeglichem erzählerischen und topographischen Kontext gelöst und auf eine freie Fläche gestellt. Die Isolierung eines einzelnen repräsentativen Monuments der Stadt, des „Coliseo di Roma“, bringt eine neue Idee der Architektur zum Ausdruck: Sorgfältig gesetzte Schraffuren in den verschatteten Partien der Arkadenöffnungen, der dahinterliegenden Gänge, der rechten Seite des Baus und der Standfläche verleihen dem Kolosseum die Wirkung eines dreidimensionalen Modells, ganz im Gegensatz zu den kulissenartigen Bauten in der Geschichte des Zauberers Vergil. Auch in den Details unterscheiden sich die

<sup>76</sup> Fresko „ROMA“, Palazzo Comunale, Siena. Vgl.: Scaccia Scarafoni 1939, S. 66–67, Kat. 111; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 125–126, Kat. 77, Bd. 2, Taf. 149; Westfall 1974, S. 87, Abb. 25.

<sup>77</sup> Wien, Graphische Sammlung Albertina, Kupferstich: 297 x 192 mm (Blatt), beschr. l. u.: „Coliseo di Roma“. Angaben nach: Zucker 1999, S. 234–235, Kat. 2417.047. Vgl.: Hind 1948, Bd. 5, S. 295, Kat. 11; Hind 1948, Bd. 7, Taf. 890b; Di Macco 1971, S. 436, Kat. 25.

druckgraphischen Wiedergaben des Kolosseums. Die vertikale Fassadengliederung beschränkt sich in der Darstellung des Wiener Kupferstichs auf die oberen drei Geschosse. Eine Differenzierung zwischen Halbsäulen und Pilastern findet nicht statt. In der Attika fehlen die quadratischen Fensteröffnungen. Dafür sind hier Konsolen, die einst der Befestigung des Sonnensegels im Amphitheater gedient haben, eingezeichnet. In den Florentiner Kupferstichen ist auf die Darstellung dieses Details verzichtet worden.

Die Betrachtung der verschiedenen Beispiele von Rombildern des 15. Jahrhunderts, der Kupferstiche anonymer Florentiner Künstler, der Zeichnung Alessandro Strozzi's und den Miniaturen Piero del Massaios, des Freskos Taddeo di Bartolos und schließlich des in Wien aufbewahrten Kupferstichs, zeigt, dass in dieser Zeit in den Wiedergaben des Kolosseums keineswegs eine stringente Entwicklung zu einer immer größeren Realitätsnähe zu erkennen ist. Das vermutlich eine Generation nach den Kupferstichen in New York und Dresden entstandene Architekturbild auf dem Wiener Blatt scheint, bis auf die Konsolen in der Attika, weniger am tatsächlichen Aussehen des konkreten Bauwerks orientiert zu sein.<sup>78</sup> Die Darstellungen des Kolosseums in Fresko, Zeichnung, Miniatur und Druckgraphik greifen zumeist Standardtypen auf, die seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts insbesondere im oberitalienischen Raum Verbreitung gefunden haben, ergänzen diese aber teilweise um durchaus realistische Details der konkreten Architektur.<sup>79</sup>

Die Orientierung der Florentiner Kupferstiche an Ideen, die zuvor in verschiedenen Medien, in textlichen und bildlichen Quellen zu Rom und seinen Monumenten entwickelt worden sind, offenbart die Intention der Künstler, eine überzeugende Wiedergabe der topographischen Situation und damit eine anschauliche Kulisse für die Vergillegende zu schaffen. Reale Aspekte der Architektur des Amphitheaters vermischen sich mit fiktiven Vorstellungen vom Kolosseum, die Assoziationen an einen magischen Ort und eine Kultstätte des heidnisch-antiken Rom wecken.<sup>80</sup>

<sup>78</sup> Vgl.: Hind 1948, Bd. 5, S. 295: „Though it gives the main features of the Colosseum in arches and floors, it is so fantastic in form that it is more likely to be by some engraver who lived away from Rome, and had never seen the building.“ Vgl.: Zucker 1999, S. 235, Kat. 2417.047: „A date early in the sixteenth century may, however, be assumed on the basis of its conservative technique of strictly rectilinear shading, and from the fanciful nature of the building, which is hardly any truer to the actual monument than, for example, the structures that represent the Colosseum in two Fine-Manner engravings a full generation earlier“.

<sup>79</sup> Zur Traditionsverbundenheit von Romdarstellungen im 15. Jahrhundert: Westfall 1974, S. 86–87, Anm. 11–12, S. 89–90; Maddalo 1988a, S. 171, S. 174–176, Anm. 55; Maddalo 1990, S. 128–134.

<sup>80</sup> Diese Synthese mehrerer Wirklichkeitsebenen findet sich in ähnlicher Weise in literarischen Äußerungen des 15. Jahrhunderts, insbesondere in Texten, die in der Tradition der mittelalterlichen „*Mirabilia Romae*“ stehen. Weder die Autoren noch die Rezipienten scheinen an unmittelbar vor Ort verifizierbaren Informationen zu den Überresten der römischen Antike interessiert gewesen zu sein: „Daß fiktive und der realen Topographie

Wie eingangs formuliert, sind diese frühen Darstellungen des Kolosseums im Medium der Druckgraphik als Werke des Übergangs charakterisiert: Sie knüpfen an bestehende Traditionen der vorhergehenden Zeit an und weisen zugleich auf kommende Entwicklungen hin.<sup>81</sup> Eine realitätsnahe Wiedergabe des Kolosseums in seinem tatsächlichen städtischen Kontext wird bereits 1490 in einem Holzschnitt erfolgen – also etwa zwei Jahrzehnte nach der Entstehung der Kupferstiche zur Vergillegende, aber möglicherweise noch vor dem phantastischen Architekturbild des „Coliseo di Roma“ in Wien.

---

entsprechende Elemente im Text nebeneinanderstehen, stellt beide auf eine gleiche Ebene: Durch die Vermischung von realen und fiktiven Elementen erhält das Fiktive Realitätsanspruch. [...] Daß nicht nur der Autor, sondern auch der mittelalterliche Leser nicht das Bedürfnis hatte, die Angaben in den ‘Mirabilien’ zu überprüfen, ist daran ersichtlich, daß die Angaben des Textes in vielen Handschriften sehr stark korrumpiert wurden. Das mittelalterliche Interesse galt vor allem einem Text, der sich aufgrund literarischer Quellen mit den Ruinen der antiken Stadt befaßte, nur selten aber den Ruinen selbst.“ Zit. nach: Miedema 1996, S. 450, Anm. 31.

<sup>81</sup> Vgl. Koch 1959, S. 109: „In diesem erzählfreudigen Blatt begegnet sich die mittelalterliche Legende mit dem neu erwachten Interesse der Renaissance am antiken Monument, das über die römische Lokaltradition der Mirabilia Romae sich in der ausführlichen Schilderung des Colosseums und des Konstantinsbogens, der wohl wegen seiner größeren Bedeutung an die Stelle des Titusbogens getreten ist, niederschlägt.“

## 1.2) Ansichten des zeitgenössischen Rom in Holzschnitten nördlich und südlich der Alpen:

### Das „Supplementum Chronicarum“ und die „Schedelsche Weltchronik“

Die am Beginn des druckgraphischen Kolosseumbildes stehenden Florentiner Kupferstiche präsentierten das Monument gemeinsam mit Meta Sudans und Konstantisbogen als Architekturkulisse einer mittelalterlichen, im antiken Rom angesiedelten Legende. Etwa eine Generation später lässt sich das Kolosseum erneut als Gegenstand einer druckgraphischen Darstellung fassen: 1490 wird eine im Holzschnitt ausgearbeitete Panorama-Ansicht der Stadt Rom als Buchillustration im „Supplementum Chronicarum“, einer historischen Abhandlung, in Venedig veröffentlicht.<sup>82</sup> Der Augustinermönch Jacopo Filippo Foresti da Bergamo beschreibt in sechzehn Büchern die Geschichte der zu seiner Zeit bekannten Weltregionen, ausgehend von der Erschaffung der Erde bis in seine eigene Gegenwart.<sup>83</sup> Im vierten Buch überliefert er die Gründung der Stadt Rom durch Romulus und Remus, „urbem ubi nunc est roma sibi consistuerunt ac condiderunt“, und den Beginn des römischen Königtums im Jahr 731, „Romanorum regni principium“.<sup>84</sup> Den Abschnitt über die römische Geschichte ergänzt Foresti um eine Ansicht der neuzeitlichen päpstlichen Stadt, gemäß ihrem Erscheinungsbild im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts. In einer älteren Ausgabe des „Supplementum Chronicarum“ aus dem Jahr 1486 ist an dieser Stelle noch ein fiktives Städtebild enthalten, das nur aufgrund des beigefügten Titels „Urbs Roma“ benannt werden kann. Dieses dient in derselben Ausgabe der Chronik auch als Bild für die oberitalienische Stadt Genua. Erst mit der Auflage von 1490 findet eine Darstellung Roms Aufnahme in den Bildbestand des „Supplementum Chronicarum“, die ein ausgeprägtes Interesse am tatsächlichen Aussehen der Stadt erkennen lässt (Abb. 4).<sup>85</sup>

Der Entwerfer des Holzschnitts entwickelt eine, gegenüber älteren Rombildern in Fresko und Miniatur, neuartige Perspektive auf die Stadt. Diese zeigt er nicht, wie bisher üblich, von

<sup>82</sup> Foresti 1490 (1503), Bl. 91v: Holzschnitt: 118 x 141 mm (Darstellung), 317 x 222 mm (Blatt). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 69.1.E.9. Vgl.: Loga 1888, S. 97, S. 189, Kat. 12; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. XIV; Scaccia Scarafoni 1939, S. 71–72, Kat. 123; Ehrle / Egger / Frutaz 1956, S. 13, Taf. IX, 2; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 148–149, Kat. 95, Bd. 2, Taf. 165; Insolera 1980 (2002), S. 17, Anm. 11; Mertens 1986, S. 9; Fagiolo 2000a, S. 77, Anm. 2; Jatta 2000a, S. 137–138, Kat. 4; Breman 2002, S. 501; Stritt 2004, S. 53–54, Abb. 56; Simoncini 2004, Bd. 1, S. 254, Abb. 9; Cantatore 2005, S. 169; De Seta 2005, S. 19; Nicolò 2005, S. 363, Kat. IV.2.3.

<sup>83</sup> Zu der Publikation des Jacopo Filippo Foresti: Kissner 1990, S. 78, Kat. 149; Fontana 2001, S. 83–90; Breman 2002, S. 498–507, bes. S. 500–502, S. 503–504; Krümmel 2001, S. 439–469; Rossetti 2001, Bd. 2, S. 460, Kat. 5115–5121; Fontana 2003, S. 53–60.

<sup>84</sup> Beide Zitate nach: Foresti 1490 (1503), Bl. 90v–91r.

<sup>85</sup> Breman 2002, S. 501; Fontana 2003, S. 54–55; Nicolò 2005, S. 363, Kat. IV.2.3.

Norden mit der Porta del Popolo in der Mitte des Vordergrundes, sondern wählt einen östlich Roms gelegenen, etwas erhöhten Betrachterstandpunkt.<sup>86</sup>

Von hier öffnet sich der Blick auf eine weite hügelige Landschaft, in die das römische Stadtgebiet eingebettet erscheint. Bäume und Sträucher, Menschen und ein Hund beleben die Ansicht. Der Tiber durchzieht wasserreich, von einzelnen Schiffen befahren und mit mehreren Brücken überspannt, das Bildfeld. Er teilt die Stadt in zwei Areale, das historische Zentrum diesseits sowie die Viertel von Vatikan und Trastevere jenseits des Tibers. Eine zinnenbewehrte Mauer mit mehreren Türmen und Toren schließt das besiedelte Gebiet nach vorne hin ab. Am rechten Bildrand führt ein Weg in die Stadt hinein. Er trifft auf die nahe dem Tiber gelegene Porta del Popolo, jenes Tor, das für die von Norden kommenden Reisenden und Pilger der Hauptzugang in die Stadt ist. Hinter der Porta del Popolo und der benachbarten Kirche Santa Maria del Popolo schließt sich eine größere Anzahl Häuser verschiedener Höhe an: Sie kennzeichnen das Gebiet des sogenannten „Abitato“, des dicht bewohnten Areals innerhalb der Stadtmauern. Hier ragen das Pantheon mit seiner riesigen Kuppel und der Säulenvorhalle sowie die Ehrensäule des Marc Aurel mit ihrem spiralförmig gewundenen Reliefband aus dem Häusermeer hervor. An den Rändern des „Abitato“ werden die Torre delle Milizie und das Marcellustheater sichtbar. Abseits der dichten Bebauung sind im Süden der Stadt schließlich das Kolosseum, wenn auch teils vom linken Bildrand überschritten, sowie der Konstantinsbogen zu erkennen.

Auf der anderen Seite des Tibers lassen sich prominente Monumente vor allem des christlichen Rom ausmachen. In Flussnähe steht das Hadriansmausoleum, das in nachantiker Zeit als „Castel Sant’ Angelo“ dem Schutz der Päpste dient. Auf dem hohen Turm der Festung erhebt sich die Figur des namensgebenden Erzengels Michael, in Erinnerung an eine Erscheinung des Engels während einer Pestepidemie im 6. Jahrhundert. Der von Nikolaus III. angelegte „Passetto“, ein auf der leoninischen Mauer verlaufender, geschlossener Fluchtgang, verbindet die Bastion der Päpste mit dem vatikanischen Palast. Dieses Areal wird von Alt Sankt Peter mit seinem hoch aufragenden Campanile und der in den 1460er Jahren erneuerten, ausladenden Freitreppe, an deren Fuß eine der beiden kolossalen Apostelstatuen erscheint, beherrscht.<sup>87</sup> Im Hintergrund ist der von Innozenz VIII. errichtete Palazzetto del Belvedere auf der Anhöhe des Vatikan zu erkennen. Als weiterer Zeuge päpstlicher

<sup>86</sup> Zu der Wahl der Perspektive in dem Rompanorama von 1490: Fagiolo 2000a, S. 71; Breman 2002, S. 501; Fontana 2003, S. 54–55; Nicolò 2005, S. 363, Kat. IV.2.3.

<sup>87</sup> Zu der baulichen Situation des Petersplatzes vor den Veränderungen des 17. Jahrhunderts: Étienne Du Pérac (zugeschr.): Ansicht der zum Petersplatz gewandten Front des Atriums von Alt-St. Peter, 1567; Radierung: 411 x 558 mm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1965: 177/134 D. Angaben nach: Barock im Vatikan 2005, S. 91–92, Kat. 19 (Hannes Roser).

Bautätigkeit sieht man in unmittelbarer Nähe des Tibers das von Sixtus IV. erneuerte Ospedale von Santo Spirito in Sassia.<sup>88</sup>

Fünf Brücken überspannen den Tiber und stellen eine Verbindung zwischen beiden Teilen der Stadt her, dem historischen Zentrum mit dem dicht besiedelten „Abitato“ und den verlassenem, von antiken Ruinen beherrschten Randgebieten diesseits des Flusses sowie dem Vatikan mit den päpstlichen Monumenten auf der anderen Seite des Tibers.

Der Holzschnitt vermittelt ein äußerst komplexes Bild der Stadt Rom. Landschaftliche Aspekte, die Einbettung der Stadt in ein hügeliges Terrain mit dem breiten Flusslauf des Tibers, einzelne Brücken, einfache Wohnhäuser sowie prominente Monumente des antiken und christlichen Rom werden anschaulich und detailreich geschildert. Um die Identität des Stadtbildes zu präzisieren, wählt der Künstler charakteristische Bauwerke, Pantheon, Marc-Aurel-Säule, Kolosseum, Engelsburg und Sankt Peter, und positioniert sie zueinander und im urbanen Areal entsprechend ihrer tatsächlichen Lage in der römischen Topographie. Dabei konzentriert sich die Darstellung auf wesentliche Merkmale der einzelnen Monumente, die mit wenigen Strichen umrissen werden. Der erhöhte Betrachterstandpunkt ermöglicht es, die Gebäude in ihrer Gesamtheit zu erfassen und Überschneidungen durch die umliegende Bebauung zu vermeiden.

Die Illustration im „Supplementum Chronicarum“ bildet das früheste bekannte „authentische“ Abbild der Stadt Rom im Medium der Druckgraphik. Diese „Authentizität“ entspricht jedoch keineswegs der heutigen Vorstellung von Realitätstreue, einer photographisch-genauen Dokumentation des städtischen Kosmos in sämtlichen Details. Vielmehr wird die Identität der Stadt durch eine Auswahl charakteristischer Monumente, die in annähernd richtiger Anordnung zueinander positioniert sind, festgelegt.<sup>89</sup>

Auch in der Darstellung des Kolosseums selbst lässt sich das Bemühen des Künstlers um „Authentizität“ erkennen. Entsprechend der tatsächlichen Lage des Baus im Süden der Stadt

---

<sup>88</sup> Vgl. die von Italo Insolera publizierte Karte mit den baulichen Maßnahmen der Päpste Sixtus IV. und Innozenz VIII. im römischen Stadtgebiet: Insolera 1980 (2002), S. 40, Abb. 47.

<sup>89</sup> Eine ähnliche Auffassung von Authentizität gibt sich in dem nur drei Jahre später veröffentlichten Rombild der „Schedelschen Weltchronik“ zu erkennen: „Die Städteansichten gaben den ersten Anlaß für die Forschung, sich mit Schedels Weltchronik zu befassen, und bis in unsere Gegenwart hält das Interesse an diesen großen, gleichermaßen naiven wie monumentalen Holzschnitten an. Sie zeigen authentische und frei erfundene Stadt- und Landschaftsporträts, wobei man die Authentizität freilich nicht mit dem modernen Maßstab der photographischen Wiedergabe bewerten darf. Eine Anzahl charakteristischer Bauwerke, in einer einigermaßen ‚richtigen‘ Anordnung zueinander gestellt, genügt hier bereits, um die Identität eines Stadtbildes zu fixieren, wie das beispielsweise bei den Ansichten von Rom und Jerusalem der Fall ist, oder auch bei Orten wie Wien oder Magdeburg, die den Autoren des Buches geographisch näher liegen.“ Zit. nach: Rucker 1988, S. 115. Vgl.: Rucker 1973, S. 72; Stoschek 1999, S. 33.



erscheint das Motiv am linken Bildrand, außerhalb des dicht besiedelten „Abitato“. Mit wenigen prägnanten Strichen erfasst der Künstler die wesentlichen Merkmale und die architektonische Struktur des Gebäudes. Über einer Stufe erheben sich vier Geschosse mit teils axial zueinander ausgerichteten Arkadenöffnungen. Die Arkaden der beiden oberen Geschosse werden teilweise von vertikalen Linien gerahmt, die die Halbsäulenbeziehungsweise Pilasterordnungen der Kolosseumsfassade andeuten sollen. Horizontal zwischen den Geschossen entlanggeführte, stark hervortretende Bänder erinnern an die Gebälke und das Abschlussgesims der Fassade. Abweichend von der römischen Realität und den Florentiner Kupferstichen der Vergillegende ist das oberste Geschoss des Kolosseums hier als Arkadengeschoss, analog zu den drei unteren, ausgebildet. Auf die Wiedergabe der Attika mit ihren Fensteröffnungen und den Pilastern wird gänzlich verzichtet. Der erhöhte Betrachterstandpunkt gewährt zudem einen Einblick in das Innere des Bauwerks: Ein Ausschnitt der inneren Wandgliederung wird über dem oberen Rand der Fassade sichtbar, zwei von vertikalen Gliederungselementen gerahmte Öffnungen sind zu erkennen. Die gebogene Form der Fassade ist im Verlauf der „Gebälke“ und in der rückwärtigen Partie der Architektur nachvollziehbar. Der Bau ragt gleich einem Schiffsbug in das Bildfeld hinein.

Im Gegensatz zu den bisher betrachteten Wiedergaben des Kolosseums weist der Holzschnitt, zumindest andeutungsweise, auf den neuzeitlichen ruinösen Zustand der Architektur hin. Der Künstler lässt die gebogene Fassade am rückwärtigen Teil des Baus unmittelbar abbrechen und das oberste Geschoss mit dem „Kranzgesims“ frei in die Landschaft hineinragen. Damit ergänzt er seine Darstellung der Kolosseumsarchitektur um ein wichtiges Charakteristikum des Monuments, die riesige Bruchstelle, mit der die Fassade an der Westseite abrupt endet.

Wie in den Florentiner Darstellungen der Vergillegende ist auch hier nahe dem Kolosseum der Konstantinsbogen positioniert. Dieser öffnet sich im Erdgeschoss mit drei von Säulen gerahmten Durchgängen, einem höheren in der Mitte und zwei niedrigeren seitlichen. Die darüberliegende Attika greift die vertikale Wandgliederung des Erdgeschosses auf. Als oberer Abschluss der Architektur erkennt man interessanterweise ein Dach, das ähnlich den Satteldächern der Wohnhäuser im römischen „Abitato“ gebildet ist.

Zwischen dem Triumphbogen und dem Kolosseum ragt ein kegelförmiges Gebilde empor, genau an der Stelle, wo eigentlich die Meta Sudans zu erwarten wäre. Es handelt sich hier jedoch vermutlich eher um die Darstellung eines Baumes, entsprechend jenen, die in der Landschaft des Vordergrundes sowie auf den Hügeln der Stadt und der Umgebung zu sehen sind. Der Baum charakterisiert die Umgebung des Kolosseums als landschaftlich geprägtes, außerhalb des dicht besiedelten „Abitato“ gelegenes Areal.

Die Darstellung des Kolosseums vereint somit wesentliche Aspekte des prominenten römischen Monuments: Dem Betrachter zugewandt ist die hoch aufragende, intakte Fassade, die gemeinsam mit dem Bau des Pantheons und der Ehrensäule des Marc Aurel das Stadtgebiet diesseits des Tibers beherrscht. Ähnlich wie in den Florentiner Kupferstichen der erscheint das Kolosseum gleich einem hohen viergeschossigen Rundturm mit übereinanderliegenden Arkadenöffnungen und prägnanter horizontaler Geschossgliederung. In den Hintergrund dagegen ist die Bruchstelle der Fassade gerückt und damit der ruinöse Charakter der Architektur. Dem Künstler ist der neuzeitliche Zustand des Bauwerks durchaus bewusst, für ihn steht aber die monumentale Größe des Erhaltenen im Vordergrund. Auf den ersten Blick wirkt das Kolosseum im Stadtgefüge Roms wie ein intaktes Gebäude, dem Pantheon, der Engelsburg und Alt Sankt Peter vergleichbar. Diese ambivalente Haltung des Künstlers gegenüber dem neuzeitlichen Zustand des Kolosseums entspricht dem Denken seiner Zeit. Eine ästhetische Wertschätzung der Ruine ist dem Mittelalter und der frühen Neuzeit noch weitgehend fremd. Die Unversehrtheit oder Vollkommenheit, „*integritas sive perfectio*“, zählt bereits für Thomas von Aquin zu den wichtigsten Bestandteilen der Schönheit.<sup>90</sup>

Ruinen treten in literarischen Texten über die Stadt Rom zwar früh in Erscheinung, allerdings nicht als ein unabhängiges, um seiner selbst Willen gewürdigtes Motiv. Die Überreste aus antiker Zeit fungieren in erster Linie als Zeugen für vergangene Größe und Schönheit – ein Gedanke, den im 12. Jahrhundert Hildebert von Lavardin formuliert:

„Par tibi, Roma, nihil cum sis prope tota ruina.  
quam magni fueris integra, fracta doces.“<sup>91</sup>

<sup>90</sup> Thomas von Aquin: *Summa Theologica*, Prima Pars, Quaestio XXXIX: De Personis ad essentiam relatis in octo articulos divisa, Articulus 8: „Nam ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem, integritas sive perfectio: quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas: unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur.“ Zit. nach: Thomas de Aquino / Caramello 1950, S. 200. Vgl.: Settis 1986, S. 377. Zur Deutung der Ruine im Mittelalter: Heckscher 1936, S. 2–3, S. 15–37; Hoff 1987, S. 12–15; Zimmermann 1989, S. 136–143. Dagegen bezeichnet Alberto Averardi degli Alberti in einem 1443 verfassten Brief an Giovanni de' Medici die zerstörten Dinge, die Ruinen, als das Schöne der Stadt Rom: „Le condizioni di questa città da altri debbi aver sentite, pure cum brevità te le explico. Molti edifitii di palazzi trionfali, di ressidentie, di sepulture, di tempj et di altri ornamenti ci sono, et copia infinita, ma tutti rovinati, porfidi et marmi assai di quelle cose antiche, e quali marmi tutto giorno per calcina si disfanno, che è una villania. Le cose moderne ci sono molto triste cioè e muramenti, e il bello di Roma son le cose disfatte. [...] Ex Urbe delacerata XXII. Martii 1443“ Zit. nach: Fabroni 1788, S. 165–166. Vgl.: Ce Caprio 1991, S. 53.

<sup>91</sup> Hildeberti Cenomannensis Episcopi Carmina minora, De Roma. Zit. nach: Scott 1969, S. 22, carmen 36. Vgl.: Heckscher 1936, S. 31–33; Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 2, S. 138; Moos 1965, S. 204–245, S. 250–258; Settis 1986, S. 376; Filippi 1990, S. 22, S. 34, Anm. 91. Diese Wertung Roms und seiner Ruinen ist ebenso in der „Narratio de Mirabilibus Urbis Romae“ des Magister Gregorius (England, 12. oder 13. Jh.) enthalten: „Par tibi, Roma, nihil, cum sis prope tota ruina: Fracta docere potes, integra quanta fores.“ Zit. nach: Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 3, S. 144. Vgl.: Maddalo 1988a, S. 178–179; Miedema 1996, S. 257–258.

Seit dem 15. Jahrhundert verbreitet sich in Humanistenkreisen die Wertschätzung antiker Ruinen in ihrer Memorialfunktion mit den Worten „Roma quanta fuit ipsa ruina docet“. Dieser Lehrsatz wird sich in der Romliteratur des 16. Jahrhunderts als feststehender Topos etablieren. Man liest ihn unter anderem in Francesco Albertinis 1510 erschienenem „Opusculum de Mirabilibus novae et veteris urbis Romae“<sup>92</sup> sowie auf dem Frontispiz zu Sebastiano Serlios Traktat über die antike Architektur aus dem Jahr 1540.<sup>93</sup>

Zum Hauptmotiv einer druckgraphischen Darstellung wird eine Ruine erstmals 1499. Ein Holzschnitt in der „Hypnerotomachia Poliphili“ des Francesco Colonna zeigt Überreste eines zerstörten Gebäudes, die von den Protagonisten des Romans, Poliphilo und Polia, eingehend betrachtet werden. Der zugehörige Text verweist auf die Bedeutung dieser Ruine als Denkmal, als Zeugnis für einen Tempel, der hier einst gestanden haben soll.<sup>94</sup>

In derselben Publikation findet sich auch die Illustration zu einem Amphitheater auf der griechischen Insel Kythera.<sup>95</sup> Die Wiedergabe dieser Architektur in Form eines viergeschossigen Gebäudes mit axial zueinander ausgerichteten Arkadenöffnungen in den drei unteren Geschossen, mit rahmenden Halbsäulen und prägnanten Gebälken scheint sich an allgemeinen Vorstellungen von der Kolosseumsarchitektur zu orientieren. Der neuzeitliche, ruinöse Zustand des römischen Monuments wird dabei aber außer acht gelassen. Der Holzschnitt konzentriert sich allein auf die monumentale, detailreiche Fassadenarchitektur. Aspekte des Verfalls sind nicht thematisiert.

Nur drei Jahre nach Erscheinen des Rombildes im „Supplementum Chronicarum“ wird 1493 ein weiteres Panorama der Stadt publiziert, wiederum im Medium des Holzschnittes und als Illustration zu einer historischen Abhandlung, der „Schedelschen Weltchronik“.<sup>96</sup> Dieses

<sup>92</sup> Francesco Albertini: *Opusculum de mirabilibus Nouæ & ueteris Vrbis Romæ*. Rom 1510: „Liber tertivs. De nova Vrbe. [...] Multum tamen differt ab illa prima antiquitate. Nam quanta Roma fuit ipsa ruina docet. Zit. nach: *Five early guides to Rome and Florence* 1972, n. n. S. (Liber tertius, 1. Abschnitt).

<sup>93</sup> Serlio 1540 (1544), Frontispiz: „ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET“. Zu dem Frontispiz: Casali 1861 (1953), S. 112; Dinsmoor 1942, S. 68, Anm. 67; Zucker 1968, S. 16–17; Dittscheid 1989, S. 132–133, Abb. 1; Thoenes 1989, S. 14–16; Mortimer 1974, Bd. 2, S. 654. Zu dem „Roma quanta fuit“-Motto: Thoenes 1986b, S. 484, Anm. 5; Zimmermann 1989, S. 324–325, Anm. 599; De Caprio 1991, S. 74.

<sup>94</sup> Colonna 1499, n. n. Bl. 119v: Holzschnitt: 160 x 129 mm (Darstellung), 274 x 193 mm (Blatt). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 68.8.E.12. Vgl.: Zucker 1968, S. 14–15; Bruschi 1978, S. 154–155; Simmen 1980, S. 8–9, Abb. 2; Settis 1986, S. 379; Zimmermann 1989, S. 139–140, Abb. 73.

<sup>95</sup> Colonna 1499, n. n. Bl. 176r: Holzschnitt: 150 x 109 mm (Darstellung), 274 x 193 mm (Blatt). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 68.8.E.12. Vgl.: Di Macco 1971, S. 435, Kat. 23; Luciani 1993, S. 180; Stewering 1996, Abb. 33. Zu der Publikation des Francesco Colonna: Appell 1893; Colonna / Pozzi / Ciapponi 1964; Bruschi 1978, S. 145–276; Pérez-Gómez 1998, S. 86–104; Temple 1998, S. 145–155; Ariani / Gabriele 1998; Godwin 1999.

<sup>96</sup> Schedel 1493 (deutsche Ausgabe), Bl. 57v–58r: Holzschnitt: 229 x ca. 530 mm (Darstellung), 424 x ca. 586 mm (Blatt), beschr. l. o.: „ROMA“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana. Rr 5400-930 gr raro. Vgl.: Loga 1888, S. 187–190; Scaccia Scarafoni 1939, S. 72, Kat. 124; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 149–150,

Werk ist als gemeinsames Unternehmen Nürnberger Geschäftsleute, Gelehrter und Künstler entstanden. Bereits am 29. Dezember 1491 erteilen Sebald Schreyer und Sebastian Kammermeister, die als Mäzene die Finanzierung des Projektes übernehmen, den Malern Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff den Auftrag zur Ausarbeitung geeigneter Holzschnittillustrationen. Am 16. März 1492 wird Anton Koberger mit dem Druck der Publikation betraut. Die Abfassung des Textes erfolgt durch Hartmann Schedel, einen hochgebildeten Arzt und Besitzer einer der größten privaten Bibliotheken Nürnbergs. Am 12. Juni 1493 wird das Ergebnis dieser Zusammenarbeit, das in lateinischer Sprache verfasste „Liber cronicarum“, veröffentlicht. Eine Übersetzung in deutscher Sprache, das „Buch der Cronicken“, folgt am 23. Dezember desselben Jahres.<sup>97</sup>

Ihre Intentionen und Ziele formulieren die Urheber des Werkes in einer eigens angefertigten Buchhändleranzeige, der „Commendatio“ von 1493, die Hartmann Schedel in sein persönliches Handexemplar der gedruckten Chronik eingeklebt hat.<sup>98</sup> Die Neuartigkeit der Publikation gegenüber älteren Chroniken wird unterstrichen:

„Wenn du es [das neue Buch der Chroniken] liest, wird es dich, wie ich dir versprechen darf, derart fesseln, daß du die Abfolge aller Zeiten nicht zu lesen, sondern leibhaftig zu schauen glaubst. Sehen wirst du nicht nur die Bilder der Kaiser und Päpste, Philosophen, Dichter und anderer berühmter Männer, von denen jeder in der richtigen Tracht des Altertums dargestellt ist, sondern auch die Lage der berühmtesten Städte und Gegenden ganz Europas, ihren Anfang, ihre Blüte und ihren weiteren Zustand. Du wirst ihre Taten, Werke und weisen Aussprüche erblicken, und das alles wird vor deinen Augen zu leben scheinen. Lebe wohl und dulde nicht, daß dieses Buch deinen Händen entgleite.“<sup>99</sup>

Als besondere Qualität der Chronik heben somit bereits ihre Schöpfer den außerordentlichen Reichtum an Illustrationen hervor.<sup>100</sup> Die 1.809 Holzschnitte sollen dem Leser die Geschichte Europas, seine historischen Persönlichkeiten und die bedeutendsten Stätten veranschaulichen und vergegenwärtigen. Die Authentizität der Darstellung dient hierbei als Garant für die

---

Kat. 96, Bd. 2, Taf. 166; Rücker 1973, S. 115–117, S. 133; Mertens 1986, S. 12; Rücker 1988, S. 115–117; Stoschek 1999, S. 33–34; Zeitler 1999, S. 19–21; Roma antica e moderna 2000, S. 13–14, Kat. 3 (Magdalena Rengier); Jatta 2000b, S. 138–139, Kat. 5; Füssel 2001, S. 643; Cantatore 2005, S. 169.

<sup>97</sup> Zu der Publikation: Loga 1888, S. 93–107, S. 184–196; Stauber 1908, S. 74–76; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 149–150, Kat. 96, Bd. 2, Taf. 166; Rücker 1973; Pörtner 1978, S. S. 597–609; Mertens 1986, S. 10–12; Rücker 1988; Zahn 1991, S. 177–213; Füssel 1996; Zahn 1996, S. 231–248; Jatta 2000b, S. 138–139, Kat. 5; Füssel 2001.

<sup>98</sup> Das Exemplar mit der eingeklebten „Commendatio“ hat sich bis heute erhalten: Bayerische Staatsbibliothek München, Rara 287. Vgl.: Füssel 1996, S. 5–8, Abb. 1; Füssel 2001, S. 8–9, Abb. 3.

<sup>99</sup> Zit. nach der Übersetzung von Stephan Füssel: Füssel 2001, S. 9. Vgl. auch: Füssel 1996, S. 5–6, Abb. 1.

<sup>100</sup> Eine Qualität, die bis heute die Wirkung der „Schedelschen Weltchronik“ auszeichnet: „Wenn dieser Foliant auch heute noch nichts von seiner Popularität eingebüßt hat, so ist das in erster Linie seinen weitbekanntesten Städteansichten zu verdanken. Diese sind jedoch nur ein Teil der gesamten Illustrationen; denn die Schedelsche Weltchronik enthält insgesamt 1809 Holzschnitte, gedruckt von 645 Holzstöcken. Sie ist damit das bilderreichste Werk aus der Frühzeit des Buchdrucks, nicht nur in Deutschland, sondern im Abendland überhaupt.“ Zit. nach: Rücker 1988, S. 7.

Richtigkeit des überlieferten Wissens. Holzschnitte und Texte schließen sich zu einer festgefügteten Informationseinheit zusammen.<sup>101</sup>

So lässt auch die Gestaltung der Buchseiten im vierten Weltalter, in dem Geschichte und Aussehen der Stadt Rom überliefert werden, dieses Bemühen um Wissensvermittlung in Wort und Bild erkennen. Die Doppelseite 57 verso bis 58 recto unterteilt sich in zwei Bereiche. Im oberen Teil erstreckt sich über beide Seiten eine detaillierte Beschreibung der Stadt Rom. Darunter ist ein querformatiger, von drei Holzstöcken gedruckter Holzschnitt eingefügt, der die im Text enthaltenen Informationen illustriert und ergänzt. Dem Leser wird so nahegelegt, wie es bereits die „Commendatio“ formuliert, „non legere sed oculo intueri“<sup>102</sup>.

Der Text der vorhergehenden Seiten 56 recto bis 56 verso informiert zunächst über den Beginn des römischen Reiches, die Gründung der Stadt Rom und die legendären Könige der Frühzeit, Romulus, Numa Pompilius, Tullus Hostilius, Ancus Marcius und Tarquinius Priscus.<sup>103</sup> Daran schließt sich auf Seite 57 recto die Beschreibung der geographischen Lage Roms am Tiber sowie die Aufteilung der Stadt in die Gebiete des Vatikans und des Gianicolos einerseits und das Areal mit den sieben Hügeln auf der anderen Seite des Flusses an. Zudem werden unter Berufung auf Plinius die Tore im Mauerring der antiken Stadt überliefert. Darauf folgen Beschreibungen zum Vatikan, zum Aventin und zum Palatin.<sup>104</sup> Auf der Doppelseite 57 verso bis 58 recto, die die Holzschnittillustration mit dem Rompanorama aufweist, wendet sich der Text den Hügeln Caelius, Esquilin, Viminal und Quirinal zu. Sowohl antike Monumente, die sich teils in Form von Ruinen erhalten haben, als auch Bauwerke der christlichen Stadt werden erwähnt.<sup>105</sup>

Das Kolosseum erscheint im Kontext der dem „berg Celius“ zugeordneten Bauten, neben den antiken Überresten des „tempel Claudij“, der „pforten Neuia“ und des „tempel Veneris und Cupidinis“. In erster Linie konzentriert sich die Beschreibung des Monte Celio jedoch auf Zeugnisse des nachantiken Rom: „Aber nw ist diser berg mit cristenlichen kirchen gezieret“, wie der Autor selbst feststellt und an zahlreichen Beispielen belegt. San Gregorio Magno al Celio, Santi Giovanni e Paolo, Santa Maria in Domnica, Santo Stefano Rotondo, Santi Quattro Coronati und Santa Croce in Gerusalemme werden aufgezählt und zum Teil um

<sup>101</sup> Rücker 1973, S. 8: „Die epochale Bedeutung der Schedelschen Weltchronik beruht nicht nur auf ihren zahlreichen authentischen Städteansichten – in vielen Fällen handelt es sich um das erste Abbild –, sondern gleicherweise auf ihrer buchkünstlerischen Gestaltung, bei der Schrift und Bild zu einer Einheit zusammengefügt sind.“ Vgl.: Stoschek 1999, S. 33: „In dieser Schedelschen Weltchronik, dem liber chronicarum (wie der lateinische Originaltitel lautet), sollte das gesamte Bildungsgut der damaligen Welt in Wort und Bild anspruchsvoll vermittelt werden.“

<sup>102</sup> Zit. nach: Füssel 2001, S. 9, Abb. 3.

<sup>103</sup> Schedel 1493 (deutsche Ausgabe), Bl. 56r–56v.

<sup>104</sup> Schedel 1493 (deutsche Ausgabe), Bl. 57r.

<sup>105</sup> Ebd., S. 57v–58r.

Informationen zu Lage und Geschichte der Bauwerke ergänzt. Der Kathedrale des Bischofs von Rom, San Giovanni in Laterano, wird besondere Aufmerksamkeit zuteil. Die christliche Stadt rückt damit als Pilgerziel mit ihren Kirchenbauten und sozialen Einrichtungen, dem „spital Salvatoris“ und der „pilgram herberg Lateranēse“, in das Zentrum der Betrachtung. Auch das Kolosseum wird aus der Perspektive des zeitgenössischen Reisenden wahrgenommen:

„Auff disem berg siht man die grössern pforten Neuia genant. vnd das halb zeruedet schawhaws. darauß den spilen am marck zu gesehen wardt. dz ettliche die wunderpurg nennen.“<sup>106</sup>

Wie es schon in der Rombeschreibung des Nürnbergers Nikolaus Muffel 1452 geschehen ist, werden auch hier unterschiedliche Ideen über das Kolosseum verknüpft. Gemäß seiner Funktion als Amphitheater der antiken Stadt wird es als Schauhaus, als Veranstaltungsort öffentlicher Spektakel, bezeichnet. Der aktuelle, teils zerstörte Zustand der Architektur wird ebenfalls erwähnt. Zugleich überliefert der Autor den volkstümlichen Namen „wunderpurg“, der sicherlich auf die Deutung des Kolosseums als phantastischer Ort der Magie anspielt.<sup>107</sup> Allerdings verschweigt der Text interessanterweise gänzlich den bis heute gebräuchlichen Namen für das Monument: Demgegenüber hat Muffel seine „spiegelpurck“ mit dem von Kaiser Vespanian errichteten „coliseus“ gleichgesetzt.<sup>108</sup>

Entsprechend dem Bemühen der Autoren um Anschaulichkeit werden die im Text enthaltenen Informationen durch die Illustration im unteren Teil der Doppelseite ergänzt (Abb. 5): Dem Leser und Betrachter wird hier ein Panorama geboten, das die Stadt Rom gemäß ihrem Erscheinungsbild im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts von Osten präsentiert. Im Vordergrund erstreckt sich hinter einer zinnenbewehrten Stadtmauer das Gebiet diesseits des Tibers, das historische Zentrum mit dicht besiedelten „Abitato“ sowie die verlassen wirkenden Hügel und Randgebiete der Stadt. Das Pantheon, die Historiensäule des Marc Aurel und das Kolosseum überragen als gewaltige Monumente die umliegende Bebauung. Im Mittel- und Hintergrund der Darstellung ist das jenseits des Tibers gelegene Areal sichtbar. Hier dominieren christliche Baukomplexe das Stadtbild, die Engelsburg und das Ospedale di Santo Spirito in Sassia in Flussnähe sowie Alt Sankt Peter mit den vielgestaltigen Bauten der

<sup>106</sup> Die wörtlichen Zitate in diesem Abschnitt sind der deutschen Ausgabe des Buch der „Liber chronicarum“ entnommen: Schedel 1493 (deutsche Ausgabe), Bl. 57v.

<sup>107</sup> Die Bezeichnung des Kolosseums als „Wunderpurck“ ist auch in deutschen Mirabilienfassungen des 14. und 15. Jahrhunderts überliefert: Miedema 1996, S. 118, Kat. D 35, S. 140, Kat. D 69, S. 352, S. 354. Zu dem Begriff der „wunderpurck“: Miedema 1996, S. 426. Hartmann Schedel war im Besitz mehrerer Ausgaben der „Mirabilia Romae“. Vgl.: Miedema 1996, S. 52–53, Kat. L 94, Kat. L 95, Kat. L 97, S. 472.

<sup>108</sup> Vgl. Muffel / Wiedmann 1999, S. 106; Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 4, S. 368.

vatikanischen Paläste im Hintergrund. Zahlreiche Übereinstimmungen mit dem drei Jahre zuvor erschienenen Holzschnitt in Jacopo Forestis „Supplementum Chronicarum“ lassen sich feststellen: die gegenüber älteren Rombildern in Fresko und Miniatur neuartige Perspektive von Osten, die Auswahl antiker und christlicher Monumente, die auch architektonische Neuerungen, wie das von Innozenz VIII. errichtete Palazzetto del Belvedere, berücksichtigt, sowie das Bemühen, die Stadt in ihrer Gesamtheit und in ihren Details möglichst authentisch wiederzugeben. Vermutlich hat der 1490 publizierte Holzschnitt, der das früheste bekannte wirklichkeitsnahe Abbild Roms im Medium der Druckgraphik liefert, den Künstlern der „Schedelschen Weltchronik“ als Hauptquelle für das tatsächliche Aussehen der Ewigen Stadt gedient.<sup>109</sup> Bereits ein Jahr nach Erscheinen der „Schedelschen Weltchronik“ unterstreicht Johannes Trithemius, Gelehrter und Abt des Klosters Sponheim, in seinem Werk „De scriptoribus ecclesiasticis“ die Bedeutung der in Venedig erschienenen Chronik für die Nürnberger Publikation: „Comportavit et scripsit [...] ex Iacobo Pergomensis et aliis historiographis“.<sup>110</sup>

Das Streben nach Authentizität und Genauigkeit manifestiert sich in dem Holzschnitt der „Schedelschen Weltchronik“ durch die Beschriftung einzelner bedeutender Bauten. Dem Amphitheater wird ein Namensschild „Coloseüs“ beigelegt, jene Bezeichnung, die in dem darüberstehenden Text fehlt. Das Pantheon, die Marc-Aurel-Säule, Santa Maria del Popolo, die Porta del Popolo, die Engelsburg und Alt Sankt Peter mit dem päpstlichen Palast, „palatium pape“, werden gleichermaßen namentlich gekennzeichnet.

Der Nürnberger Holzschnitt bildet keineswegs eine gegenüber Forestis Vorlage vereinfachte, dem Original damit unterlegene Kopie. Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff setzen neue Akzente. Die Darstellung aus Forestis Chronik wird in der allgemeinen Anlage und in den Details überarbeitet und verändert.

Der 1490 publizierte Holzschnitt präsentiert die Stadt in eine weite, hügelige Landschaft eingebettet: Der Tiber durchzieht das gesamte Bildfeld, teilt Rom in zwei große Areale und mündet weit im Hintergrund über den Hafen von Ostia in das Meer. Schiffe befahren den Fluss, einige liegen im Hafen, ein weiteres scheint gerade in See zu stechen. Figuren bewegen

<sup>109</sup> Zu der Vorbildfunktion von Forestis „Supplementum Chronicarum“ für die Weltchronik des Hartmann Schedel: Loga 1888, S. 97; Rücker 1973, S. 42; Rücker 1988, S. 83, S. 117; Füssel 1996, S. 39–42; Füssel 2001, S. 12, S. 29–30, S. 643. Schedel erwähnt in dem Inventar seiner Bibliothek die Chronik des Jacopo Filippo Foresti als in seinem Besitz befindlich: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 263, fol. 133v: „Fasciculus temporum ab initio mundi usque ad nostrum tempus a quodam Cartusiensi editum cum supplemento Cronicarum“. Zit. nach: Stauber 1908, S. 117. Vgl.: Harnard 1990, S. 105.

<sup>110</sup> Johannes Trithemius: *De scriptoribus ecclesiasticis*. Basel 1494, S. 401. Zit. nach: Füssel 2001, S. 12. Vgl.: Rücker 1988, S. 83; Zahn 1996, S. 230.

sich auf einem Weg im Vordergrund von der Stadt weg, ein anderer Weg wiederum führt zur Porta del Popolo und in die Stadt hinein. Unterschiedliche Bäume und Sträucher wachsen auf den Hügeln der Stadt und ihrer Umgebung.

Das Rombild der „Schedelschen Weltchronik“ verzichtet dagegen weitgehend auf die Wiedergabe landschaftlicher Details und menschlicher Tätigkeit innerhalb und außerhalb der Stadtmauern. Die Darstellung konzentriert sich vielmehr auf die steinernen Zeugnisse des antiken und neuzeitlichen Rom, die Stadt erscheint unbelebt. Auch der urbane Raum wird anders charakterisiert. Das historische Zentrum mit dicht besiedelten „Abitato“ und antiken Monumenten scheint hier auf einen schmalen Streifen zwischen Stadtmauer und Tiber zusammengeschoben zu sein. Der Ausblick auf das Meer fehlt. Dagegen füllen der jenseits des Flusses gelegene Vatikan und der Borgo mit den Bauwerken des päpstlichen Rom einen Großteil des Bildfeldes aus und dominieren so die gesamte Darstellung.

Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff haben sicherlich weitere Informationsquellen für die Entwicklung ihres Rombildes zur Verfügung gestanden. Die in Forestis Ansicht mit wenigen Strichen skizzierten Gebäude werden um zahlreiche Details ergänzt. So ist in der Kuppel des Pantheons die runde Öffnung des Oculus erkennbar. Der Rundbau von Santa Maria della Febbre an der Südseite der Peterskirche, der in Forestis Ansicht hinter dem Komplex von Santo Spirito in Sassia verborgen ist, wird in sämtlichen Einzelheiten, der vertikalen Wandgliederung, den Rundbogenfenstern und der Kuppel, dokumentiert.<sup>111</sup>

Zudem entwickeln die Künstler durch unterschiedlich dicht gesetzte Schraffuren äußerst fein abgestufte Grauwerte. Verschiedene Texturen, wie das Wasser des Tibers, die angrenzende Uferlandschaft und die steinernen Brücken, sowie die Wirkung von Licht und Schatten auf den Baukörpern der Monumente werden differenziert wiedergegeben. Das Liniensystem von Jacopo Forestis Holzschnitt, durch das lediglich die Umrisse und die Binnenzeichnung der einzelnen Motive skizziert worden sind, wandelt sich in der „Schedelschen Weltchronik“ zu einer malerischen, den Bildraum ausfüllenden Komposition.

Auch das Kolosseum präsentiert sich in dem Nürnberger Holzschnitt detailreicher und plastischer als in dem venezianischen Vorläufer. Die bei Foresti nur angedeutete vertikale und horizontale Fassadengliederung wird in ein schlüssiges Architektursystem übersetzt, als Wandvorlagen mit Basis und Kapitell, die die Arkadenöffnungen rahmen und die die mehrteiligen Gebälke sowie das Abschlussgesims des Bauwerks stützen. In den Arkaden

---

<sup>111</sup> Vgl. die Darstellungen der Kirche Santa Maria della Febbre in Bernardo Gamuccis Romtraktat (Gamucci 1569, Bl. 195r), in dem Tafelwerk des Giovanni Antonio Dosios (Dosio / Cavalieri 1569, Taf. 34) sowie in einer zwischen 1532 und 1537 entstandenen Federzeichnung des Marten van Heemskerck (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. 79D2a 22v. Angaben nach: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 2, S. 18, Kat. 22v).



werden zudem die Laibungen und die dahinter im Dunkeln liegenden Gänge sichtbar. Das Kolosseum erscheint nun als ein dreidimensionaler Baukörper. Der neuzeitliche, teilweise zerstörte Zustand der Architektur findet dagegen keinerlei Beachtung: Die rückwärtige Außenmauer setzt sich bis an den linken Bildrand fort. Lediglich ein Schatten erinnert an die bei Foresti deutlich erkennbare Bruchstelle im Mauerwerk.

Die detaillierte Wiedergabe des Kolosseums, die das Skizzenhafte des venezianischen Vorläufers in ein anschauliches Architekturbild zu übersetzen versucht, offenbart zugleich eine gewisse Distanz zu dem tatsächlich in Rom Vorhandenen. Die Nürnberger Künstler verzichten in ihrer Darstellung auf eine Differenzierung der einzelnen Säulenordnungen an der Fassade des Amphitheaters. Darüber hinaus erscheint dort, wo sich am realen Bauwerk die Attika mit den Fensteröffnungen und den Konsolenreihen befindet, ein viertes Geschoss, das analog zu den drei unteren gebildet ist, mit einer regelmäßigen Abfolge von Arkaden, die von senkrechten Wandvorlagen gerahmt sind. Der 1490 publizierte Holzschnitt lässt interessanterweise an dieser Stelle, trotz der sehr knappen Angabe der architektonischen Struktur, ebenfalls eine Reihe von Rundbogenöffnungen erkennen.

Die Übereinstimmungen und die Unterschiede zwischen den Romansichten des „Supplementum Chronicarum“ und der „Schedelschen Weltchronik“ lassen sich mit einem Rückgriff beider Darstellungen auf eine gemeinsame Vorlage erklären. Marcello Fagiolo stellt die Hypothese auf, ein heute verlorenes, um 1485 angefertigtes Werk habe möglicherweise als Prototyp für die Holzschnitte Jacopo Forestis und Hartmann Schedels gedient. Als Künstler dieses Urbildes zieht Fagiolo den Florentiner Miniaturmaler und Kupferstecher Francesco Rosselli in Betracht, dem zwei weitere bedeutende Ansichten italienischer Städte, Neapel und Florenz, zugewiesen werden, die „Tavola Strozzi“ im Museo di Capodimonte sowie die Vorlage, nach der die „Veduta della Catena“ entstanden sein soll.<sup>112</sup> 1525 erscheinen in einem Inventar von Francesco Rossellis Sohn Alessandro „una Firenze in sei fogli reali“ sowie „una Roma in tre pezzi, in 12 fogli reali“.<sup>113</sup>

Im Palazzo Ducale in Mantua hat sich ein weiterer später Abkömmling des möglicherweise auf Rosselli zurückgehenden Prototyps erhalten, in Form eines Temperabildes, die sogenannte „Veduta di Mantova“, die vermutlich um 1538 entstanden ist.<sup>114</sup> Diese zeigt eine Ansicht der

<sup>112</sup> Fagiolo 2000a, S. 69–77, Anm. 2–3. Vgl.: Bevilacqua 2000, S. 136, Kat. 3; Gori Sassoli 2000c, S. 79–80; Cantatore 2005, S. 169; De Seta 2005, S. 19–20; Nicolò 2005, S. 363, Kat. IV.2.3.

<sup>113</sup> Zit. nach: Fagiolo 2000a, S. 77, Anm. 3. Vgl.: Bevilacqua 2000, S. 136, Kat. 3.

<sup>114</sup> Tempera auf Leinwand: ca. 1.200 x 2350 mm, Mantua, Palazzo Ducale. Angaben nach: Roma veduta 2000, S. 100–101, S. 136, Kat. 3 (Mario Bevilacqua). Vgl.: Loga 1888, S. 189, Kat. 15; Scaccia Scarafoni 1939, S. 72–

Stadt Rom, die umfassender ist als jene, die in den Holzschnitten der Chroniken Jacopo Forestis und Hartmann Schedels geboten werden. Das Motiv des Kolosseum wird hier vollständig, mit einer gewissen Distanz zum linken Bildrand, erfasst: Es erscheint als ein hoher turmartiger Rundbau über kreisförmigen Grundriss. Seine Fassade weist in den drei unteren Geschossen Arkaden mit flankierenden Halbsäulen auf. Das oberste Geschoss ist als Attika mit Fensteröffnungen und Pilastergliederung gebildet. Im rückwärtigen Bereich der Architektur ist eine riesige Bruchstelle erkennbar. Darüber hinaus sind in der „Veduta di Mantova“ weitere bedeutende Monumente Roms, die in den beiden älteren Stadtpanoramen „abgeschnitten“ sind, in das Bildfeld integriert: der östlich des Kolosseums verlaufende Acquedotto Claudio, die Kirche Santa Croce in Gerusalemme mit dem Anfiteatro Castrense, der Lateran sowie die im Süden liegenden Caracallathermen.

Demgegenüber stimmt der Bildausschnitt, den die Künstler der 1490 und 1493 publizierten Holzschnittillustrationen gewählt haben, exakt überein: Das dargestellte Areal der Stadt erstreckt sich vom Kolosseum am linken Bildrand bis hin zur Porta del Popolo im Vordergrund rechts.

Für die allgemeine Anlage und Komposition haben sich Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff somit eng an ihr venezianisches Vorbild angelehnt. Zugleich wird jedoch das drei Jahre ältere Rompanorama, vermutlich unter Hinzuziehung weiterer Informationsquellen, kreativ ausgestaltet. Ob Wolgemut und Pleydenwurff den Francesco Rosselli zugeschriebenen Urtypus oder eine weitere Ableitung von diesem kannten, ob sie andere Vorlagen ausgewählt und in die Komposition integriert haben, muss hier allerdings offen bleiben. Die nachträgliche Überarbeitung eines italienischen Modells in Nürnberg hat aber wohl auch dazu geführt, dass in dem Holzschnitt der „Schedelschen Weltchronik“ zu dem Namensetikett „la gula“ kein antiker Obelisk, keine „Guglia“, erscheint, sondern ein südlich der Vorhalle von Alt Sankt Peter postierter Campanile mit Fenstern und Pyramidendach. Daneben ist ein zweiter Kirchturm, unmittelbar vor Santa Maria della Febbre, sichtbar, ebenfalls mit Fenstern und Pyramidendach ausgestattet, allerdings nun zusätzlich mit einer Kugel auf der höchsten Spitze des Daches versehen. Der ältere Holzschnitt im „Supplementum Chronicarum“ zeigt an dieser Stelle den vatikanischen Obelisken mit seiner bekrönenden Kugel, die nach mittelalterlicher Vorstellung die Asche eines römischen Kaisers enthalten haben soll.<sup>115</sup> Die Gestaltung in dem

---

73, Kat. 125; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 151–155, Kat. 97, Bd. 2, Taf. 167; Westfall 1974, S. 91–92; Insolera 1980 (2002), S. 20–21; Bevilacqua 2000, S. 136; Fagiolo 2000a, S. 72–73, S. 136; De Seta 2005, S. 19–20.

<sup>115</sup> Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 3, S. 43–44, Anm. 1. Die Bezeichnung des vatikanischen Obelisken als „guglia“ (Fiale, Nadel) bzw. „Aguglia“ und die Annahme, in der Kugel habe sich die Asche eines antiken Kaisers befunden, ist noch in dem 1410 bis 1415 entstandenen „Tractatus de rebus antiquis et situ urbis Romae“

Nürnberger Holzschnitt gründet vermutlich auf einer Fehldeutung der venezianischen Vorlage: Der dort sichtbare Obelisk wird von Wolgemut und Pleydenwurff in einen Kirchturm für Santa Maria della Febbre umgewandelt, die Kugel beibehalten und der Name des Obeliskens, „Guglia“, auf ein hinzugefügtes Bauwerk übertragen.<sup>116</sup>

Im Zusammenspiel von Text und Bild überliefern Hartmann Schedel und die für die Holzschnitte verantwortlichen Künstler Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff eine Fülle von Informationen zur Ewigen Stadt und ihren Monumenten. Schedels große Bibliothek bildete sicherlich eine wichtige Grundlage für die Bearbeitung der Chronik.<sup>117</sup> Zudem befand sich in Schedels Besitz eine umfangreiche graphische Sammlung, die nach Stephan Füssel zu einer der bedeutendsten ihrer Zeit gehörte.<sup>118</sup> Das über ganz Europa gespannte Vertriebsnetz des Buchdruckers Anton Koberger könnte ebenfalls für die Beschaffung von Informationsmaterial nützlich gewesen sein.<sup>119</sup> So war es möglich, in Nürnberg ein Werk von internationaler Bedeutung zu schaffen, das ein „beeindruckendes Zeugnis der Geistesgeschichte um 1500 und ein wertvolles Exempel der frühen Buchdruckerkunst“<sup>120</sup> werden sollte.

Der grenzüberschreitende Austausch von Wissen und Information, der das Rombild der „Schedelschen Weltchronik“ geprägt hat, lässt sich auch in dem jüngsten der zeitgenössischen Dokumente, die die Entstehungsgeschichte des Nürnberger Publikationsprojekts unmittelbar überliefern, ablesen, in der am 22. Juni 1509 aufgestellten Endabrechnung über den Verkauf

---

und dem 1569 publizierten Romführer des Bernardo Gamucci bezeugt. Vgl.: Gamucci 1569, Bl. 194v–195v; Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 4, S. 129–130, Anm. 5. Vgl. auch eine deutschsprachige handschriftliche Fassung der „Mirabilia Romae“ aus dem 15. Jahrhundert: „Auch stet pey sant Peter munster ein groß vierekkich stein, do stet ein groß knauff auf. In dem knauffe ist das gepain des ersten kaysers, Iulij, der zu Rom von den Senatoren erstossen wart etcetera.“ (Coburg, Landesbibliothek, Ms. Sche. 16). Angaben und Zitat nach: Miedema 1996, S. 103–105, Kat. \*D 13, S. 355–356.

<sup>116</sup> Zu diesem Missverständnis der Nürnberger Künstler: Stoschek 1999, S. 34. Zur Gestalt des Petersplatzes vor den Veränderungen des 17. Jahrhunderts: Étienne Du Pérac (zugeschr.): Segensspende auf dem Petersplatz mit dem Wappen des Kardinals Michele Bonelli: Radierung: 411 x 558 mm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1965: 177/134D. Angaben nach: Barock im Vatikan 2005, S. 91–92, Kat. 19 (Hannes Roser).

<sup>117</sup> Zur Bibliothek des Hartmann Schedel und Vorlagen für die „Schedelsche Weltchronik“: Stauber 1908; Rücker 1973, S. 7, S. 16, S. 36–42, S. 116; Parshall 1982, S. 140; Rücker 1988, S. 7, S. 18–19, S. 82–83; Hernard 1990, S. 16–37; Füssel 1996, S. 23, S. 36–42; Zahn 1996, S. 237–238; Füssel 2001, S. 9–14.

<sup>118</sup> Füssel 2001, S. 10. In Hartmann Schedels Graphiksammlung befand sich unter anderem ein um 1460 entstandener Florentiner Kupferstich, den Schedel nach Auffassung Béatrice Hernards vermutlich während seiner Studienzeit in Italien erworben hatte (Hernard 1990, S. 52): „Kampf um die Hose“, Kupferstich: 202 x 263 mm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 174027. Angaben nach: Hernard 1990, S. 52, S. 284, Kat. 99, Taf. 30. „Das Schedelsche Blatt, das in der ‚Methode der Goldschmiede‘ gestochen wurde, gehört zu den schönsten Blättern der Sammlung des Nürnberger Humanisten.“ Zit. nach: Hernard 1990, S. 284.

<sup>119</sup> Rücker 1973, S. 13–14; Pörtner 1978, S. 598–599, S. 606.

<sup>120</sup> Zit. nach: Füssel 2001, S. 36. Vgl.: Füssel 1996, S. 56.

der lateinischen und deutschen Ausgabe. Diese dokumentiert unter anderem den Export der Chronik nach Italien: Über 200 Exemplare der Publikation gingen nach Mailand, 70 lateinische Chroniken nach Florenz, 24 nach Genua sowie 40 ungebundene lateinische Exemplare nach Bologna.<sup>121</sup>

Bereits in ihrer Buchhändleranzeige, der „Commendatio“ von 1493, hatten die Initiatoren der „Schedelschen Weltchronik“ ein Werk von internationalem Rang angekündigt:

„Nimm deinen Weg, o Buch, und schwinde dich rasch in die Lüfte; Nie ward etwas gedruckt, das sich mit dir vergleicht. Tausend Hände greifen nach dir mit eifriger Liebe, Lesen wird man dich stets, emsigen Fleißes voll. [...] Auf denn! Durcheile nun den ganzen Erdkreis und ende Deine Wanderung still in der Gelehrtenhand.“<sup>122</sup>

Das in Nürnberg entwickelte Rompanorama konnte so, in Verbindung mit der „Schedelschen Weltchronik“, Eingang in den allgemeinen Bildungsschatz nördlich und südlich der Alpen finden. Anders als die Florentiner Kupferstiche der Vergillegende, von denen nur drei Exemplare bekannt sind und die, zumindest heute, eher die Wirkung isolierter Einzelstücke entfalten<sup>123</sup>, offenbart die Publikationsgeschichte der Nürnberger Chronik die neuen und revolutionären Möglichkeiten des druckgraphischen Mediums für den Transfer von Informationen zur Stadt Rom und ihren Monumenten.<sup>124</sup> Die Möglichkeit der Vervielfältigung von Bild und Text ist bereits drei Jahre nach Erscheinen der Originalausgabe, in einem Nachdruck der „Schedelschen Weltchronik“ durch den Augsburger Buchdrucker Johann Schönsperger, erfolgreich genutzt worden.<sup>125</sup>

Wie die Künstler der Florentiner Kupferstiche zur Vergillegende haben Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurf verschiedene bildliche und textliche Informationsquellen über

<sup>121</sup> Rücker 1988, S. 87–88, S. 234–235; Zahn 1991, S. 177–213; Füssel 1996, S. 47, Abb. 22; Füssel 2001, S. 31.

<sup>122</sup> Zit. nach der Übersetzung von Stephan Füssel: Füssel 2001, S. 8–9, Abb. 3. Vgl. auch: Füssel 1996, S. 6–8, Abb. 1.

<sup>123</sup> Allerdings hat sich in der Graphiksammlung Hartmann Schedels auch ein um 1460 entstandener Florentiner Kupferstich, den der Nürnberger Arzt nach Auffassung Béatrice Hernards wohl während seiner Studienzeit in Italien zwischen 1463 und 1466 erworben hat, befunden (Hernard 1990, S. 52): „Kampf um die Hose“, Kupferstich: 202 x 263 mm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 174027. Angaben nach: Hernard 1990, S. 284, Kat. 99, Taf. 30. „Das Schedelsche Blatt, das in der ‘Methode der Goldschmiede’ gestochen wurde, gehört zu den schönsten Blättern der Sammlung des Nürnberger Humanisten.“ Zit. nach: Hernard 1990, S. 284. Die Existenz dieses Kupferstichs in der Schedelschen Sammlung bezeugt, etwa drei Jahrzehnte vor dem Entstehen der Weltchronik, den grenzüberschreitenden Austausch von Wissen und Kunst. Kupferstiche, die heute als Unikate erscheinen, haben möglicherweise durchaus eine gewissen Breitenwirkung entfaltet. Zu der mit internationaler Literatur reich ausgestatteten Bibliothek Hartmann Schedels: Stauber 1908; Rücker 1973, S. 7, S. 16, S. 36–42, S. 116; Parshall 1982, S. 140; Rücker 1988, S. 7, S. 18–19, S. 82–83; Hernard 1990, S. 16–37; Füssel 1996, S. 23, S. 36–42; Zahn 1996, S. 237–238; Füssel 2001, S. 9–14.

<sup>124</sup> Stephan Füssel vermutet als Gesamtauflage der „Schedelschen Weltchronik“ 2.100 Exemplare, davon 1.400 lateinische und 700 deutsche Editionen: Füssel 1996, S. 46–48; Füssel 2001, S. 32. Vgl.: Zahn 1996, S. 247.

<sup>125</sup> Zu dem Augsburger Nachdruck „Das buch der Croniken unnd geschichten mit figuren und pildnussen von Anbeginn der welt bis auff die unsere Zeyt“: Pörtner 1978, S. 609; Rücker 1988, S. 117, S. 124–125; Füssel 1996, S. 50–54; Zahn 1996, S. 245–247; Füssel 2001, S. 34–35.

Rom ausgeschöpft, um für den zeitgenössischen Betrachter eine überzeugende Darstellung der Ewigen Stadt zu entwickeln. Trotz des dezidierten Strebens nach einer authentischen Wiedergabe der Monumente in ihrem urbanen Zusammenhang lässt die Präsentation der einzelnen Bauwerke keine unmittelbare Romerfahrung erkennen: Die Darstellung der antiken und nachantiken Monumente konzentriert sich auf wichtige Charakteristika der Architektur, die, wie die beigegefügte Namensschilder, als Erkennungsmerkmale fungieren. Das flavische Amphitheater erscheint, analog zu den bisher betrachteten Kolosseumbildern des 15. Jahrhunderts, als ein hohes Gebäude über kreisrundem Grundriss, mit Arkadengesossen und vertikalen Wandvorlagen, die horizontal geführte Gliederungselemente tragen. Der Bau verfügt hier allerdings, entgegen der römischen Realität und den Darstellungen in den Florentiner Kupferstichen, über vier Arkadengeschosse: Die Attika mit Fenstern, Pilastern und Konsolen fehlt gänzlich. Einige Details des Nürnberger Rompanoramas, wie die Ersetzung des vatikanischen Obeliskens durch einen Kirchturm für Santa Maria della Febbre, offenbaren, dass in dem Holzschnitt der Nürnberger Künstler tradiertes Wissen verarbeitet und dabei teils missverständlich gedeutet worden ist.

Hartmann Schedel hat in eines der Bücher seiner umfangreichen Bibliothek ein Zitat aus dem Evangelium des Johannes geschrieben – vermutlich als persönliches Motto, das auch das ambitionierte Anliegen der „Schedelschen Weltchronik“, ihren Umgang mit literarischen und bildlichen Quellen zu erhellen vermag:

„Colligite fragmenta, ne pereant.“<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> Johannes 6,12. Zitat in einer Sammelhandschrift der Bayerischen Staatsbibliothek München, Clm 224. Vgl.: Kaltwasser 1990, S. 7; Füssel 1996, S. 23; Füssel 2001, S. 10.

### 1.3) Das Kolosseum in Poesie und Archäologie:

#### Die „Antiquarie prospetische Romane Composte per prospectiuo Melanese depictore“

Die bisher betrachteten druckgraphischen Darstellungen des Kolosseums führten in verschiedene Bereiche der kreativen Auseinandersetzung mit der Stadt Rom und ihren Monumenten. Über Kupferstiche anonymer Künstler, die vermutlich als graphische Einzelblätter in den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts in Florenz entstanden, fand das Kolosseumsmotiv Eingang in das druckgraphische Medium, und zwar als Architekturkulisse im Rahmen einer Legende über das Wirken des Zauberers Vergil im antiken Rom.

1490 und 1493 erschien das Kolosseum erneut als Motiv druckgraphischer Darstellungen. Im Holzschnitt ausgearbeitete Ansichten des neuzeitlichen Rom dienten als Illustrationen für in Venedig und Nürnberg veröffentlichte Weltchroniken. Im Kontext der Nürnberger Publikation ließen sich erstmals konkrete Künstlerpersönlichkeiten mit der Entwicklung eines druckgraphischen Kolosseumbildes in Verbindung bringen. In der Entstehungsgeschichte, der Konzeption und dem Vertrieb dieser Chronik manifestierte sich der grenzüberschreitende Austausch von Wissen und Information über die Medien Buchdruck und Druckgraphik.

Der Verfasser der Nürnberger Chronik, Hartmann Schedel, besaß in seiner umfangreichen Bibliothek die Abschrift eines italienischen Gedichts. Dieses Werk, das in mehreren Fassungen existiert, kann als Zeugnis des Kulturtransfers von Italien nach Nürnberg angesprochen werden. Und zugleich führt es zu dem letzten der hier zu analysierenden Kolosseumbilder des 15. Jahrhunderts hin.<sup>127</sup>

Anders als die „Schedelsche Weltchronik“ und ihr Rompanorama, deren Entstehungskontext präzise rekonstruiert werden können, präsentieren sich das Gedicht und das mit ihm verbundene Kolosseumbild als singuläres, durchaus rätselhaftes Werk. Neben Schedels handschriftlichem Exemplar ist das Gedicht auch in gedruckter Form überliefert, in einem dünnen, lediglich vier Blatt umfassenden Heft der römischen Biblioteca Casanatense.<sup>128</sup> Die

<sup>127</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek, Inv. ms 716, fol. 68–74. Angaben nach: Agosti 1987, S. 37, S. 45, Anm. 20. Vgl.: Halm / Laubmann 1868, S. 137–139, Kat. 716; Stauber 1908, S. 50–51, S. 94–97, S. 141; Pedretti 1973, S. 224; Fienga 1974, S. 423; Robertson 1993, S. 378.

<sup>128</sup> Rom, Biblioteca Casanatense, Vol. Inc. 1628. Vgl.: Govi 1876, S. 39–66; Kristeller 1913, S. 30, S. 33, S. 75; Hind 1935, Bd. 2, S. 518; Suida 1953, S. 93; Santoro 1956, S. 50–51, Kat. 21; Borroni 1962, S. 65, Kat. 7907; Donati 1962, S. 400–403; Pedretti 1973, S. 223–227; Ost 1975, S. 48–54; Borsi 1989, S. 260–263; Robertson 1993, S. 377–391, S. 385, Abb. 1; Liebenwein 1994, S. 14. Paul Kristeller verweist auf ein weiteres Exemplar des Gedichts, das sich 1913 in der Sammlung Charles Fairfax Murray in London befand und heute in der Fondazione Giorgio Cini in Venedig aufbewahrt wird: Kristeller 1913, S. 75. Vgl. auch: Catalogue d'une collection d'anciens livres 1925, S. XIV, S. 6, Kat. 12; Agosti 1987, S. 37, S. 45, Anm. 18. Dagegen sprechen Wilhelm Suida, Carlo Pedretti und Sergio Rossetti von nur einem erhaltenen Exemplar, nämlich dem der Biblioteca Casanatense: Suida 1953, S. 93; Pedretti 1973, S. 224; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 8, Kat. G 079.

erste Seite des Drucks wird von einem aufwendig gestalteten Holzschnitt ausgefüllt, der offenbar als Frontispiz dient, aber keinerlei Informationen zu Titel, Verfasser, Verleger oder Erscheinungsort der Publikation liefert.<sup>129</sup> Auf sieben Textseiten folgen die Verse des Gedichts. Das Motiv des römischen Amphitheaters tritt zweimal, in der Darstellung des Frontispizholzschnittes und im Text des Gedichts, in Erscheinung.<sup>130</sup>

Das Heft in der Biblioteca Casanatense verrät zunächst wenig über den Entstehungskontext: Der Künstler des Holzschnittes, der Autor des Gedichts und der Verleger der Publikation bleiben ungenannt. Erst auf dem zweiten Blatt, im Anschluss an das Frontispiz und zwei einleitende Sonette und zu Beginn des eigentlichen Gedichts, steht der Titel „Antiquarie prospetice Romane Composte per prospectiuo Melanese depictore“.<sup>131</sup> Thema des Werkes sind also römische Altertümer, antike Monumente der Stadt Rom. Der Urheber bezeichnet sich als Mailänder Maler. Interessanterweise wird in dem etwas kapriziös formulierten Titel der Aspekt der Perspektive zweimal angesprochen, im Zusammenhang mit dem Thema des Gedichts und mit der Berufsbezeichnung seines unbekanntem Autors. Fragen der Perspektive scheinen hier von zentraler Bedeutung zu sein: Die Beschäftigung mit ihr hat sowohl das Selbstverständnis des Mailänder Malers als auch die Wahrnehmung der römischen Antiken entscheidend geprägt.

In der Forschung herrscht Uneinigkeit über die Identität des Schöpfers der „Antiquarie prospetice Romane“. Der Text des Gedichts gibt eine besondere Nähe des Verfassers zur Person Leonardo da Vincis zu erkennen: Bereits zu Beginn wird Leonardo als liebenswürdiger, anmutiger und wertvoller Gefährte angesprochen.<sup>132</sup> Die bisher vorgenommenen Zuschreibungen konzentrieren sich daher zumeist auf zwei Künstler, die im unmittelbaren Umfeld Leonardos in Mailand tätig waren, Bramante und Bramantino.<sup>133</sup>

<sup>129</sup> Bl. 1r: Holzschnitt: ca. 170 x 118 mm (Darstellung), ca. 216 x 151 mm (Blatt). Vgl.: Kristeller 1913, S. 30, S. 33, S. 75; Fienga 1970, S. 32; Di Macco 1971, S. 442, Kat. 133; Pearson 1973, S. 175; Agosti 1987, S. 33, Abb. 1; Thoenes 1989, S. 14, Abb. 3; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 8, Kat. G 079, Abb. 1.

<sup>130</sup> Bl. 2v, rechte Spalte, Zeile 16–18. „Quasi in mezo acostoro e Culiseo / nol possendo narrar mie lengua tase / che cōuerria che fussi vnaltro orpheo“. Dieses sowie die folgenden Angaben und Zitate beziehen sich ausschließlich auf das gedruckte Exemplar der Biblioteca Casanatense, Rom, Vol. Inc. 1628. Zum allgemeinen Aufbau des Gedichts: Agosti 1987, S. 34–36. Für eine Übersetzung des gesamten Gedichttextes in englischer Sprache: Fienga 1970, S. 38–56.

<sup>131</sup> Bl. 2r, linke Spalte, Zeile 1–4: „Antiquarie pspetice / Romane Cōposte per / prospectiuo Melanese / depictore“.

<sup>132</sup> Bl. 2r, linke Spalte, Zeile 19–21: „Ad te cordial caro ameno socio / Vinci mie caro nollauer per vitio / si a scriuer fussi stato colmo de otio“. Vgl.: Agosti 1987, S. 34–35; Fienga 1974, S. 420; Ost 1975, S. 49, Anm. 187; Robertson 1993, S. 383–384. Für eine Übersetzung dieser Zeilen in englischer Sprache: Fienga 1970, S. 40.

<sup>133</sup> Für eine Übersicht über die verschiedenen Zuschreibungen in der Forschungsliteratur: Agosti 1987, S. 45, Anm. 6; Robertson 1993, S. 379.

Bereits 1905 stellt Paul Kristeller die Hypothese auf, der Mailänder Maler und Architekt Bramantino sei als Inventor für den Entwurf des Titelholzschnittes verantwortlich gewesen. Arthur Hind und Caterina Santoro weisen auf eine stilistische Nähe zwischen der Darstellung des Frontispizes und dem Werk Bramantinos hin.<sup>134</sup> Für eine Zuschreibung an Bramante sprechen sich dagegen Guglielmo De Angelis D'Ossat, Carlo Pedretti und Doris Diana Fienga aus.<sup>135</sup> Als weiterer möglicher Urheber des Holzschnittes wird von Giovanni Agosti neben Bramantino auch der Mailänder Maler Bernardo Zenale vorgeschlagen.<sup>136</sup>

Charles Robertson folgt 1993 Paul Kristellers Zuschreibung der „Antiquarie prospettiche Romane“ an Bramantino. In einer ausführlichen Analyse unternimmt Robertson den Versuch, durch eine Gegenüberstellung des Gedichttextes und des Titelholzschnittes mit gesicherten Werken Bramantinos diese These zu untermauern: Er erkennt in den Darstellungen der zwölf Tapisserien, die Bramantino für Gian Giacomo Trivulzio entworfen hat, Bezugnahmen auf gerade jene antiken Skulpturen, die in dem Gedicht der „Antiquarie prospettiche Romane“ genannt sind. Zudem stellt er stilistische Ähnlichkeiten zwischen der Frontispizdarstellung und Werken Bramantinos fest. Daher könnten, nach Robertsons Hypothese, sowohl der Text als auch der Entwurf des Titelblattes auf Bramantino zurückzuführen sein.<sup>137</sup>

Die Zuschreibung an Bramantino ist, trotz der eingehenden Analyse Robertsons, unsicher. Ein Romaufenthalt des Künstlers und eine daraus resultierende unmittelbare Kenntnis der römisch-antiken Monumente vor der Entstehung der Tapisserien ist nicht zweifelsfrei nachgewiesen. Bramantino könnten auch Beschreibungen und Zeichnungen anderer Künstler, Informationsquellen aus zweiter Hand, bei der Anfertigung der Teppichentwürfe zur Verfügung gestanden haben.<sup>138</sup>

Die Identität des Druckers und Verlegers der Publikation bleibt ebenso ungewiss. Paul Kristeller schreibt die Ausführung des Frontispizes einem Holzschneider zu, der Illustrationen für eine 1487 in Brescia publizierte Danteausgabe angefertigt hat, und weist auf Ähnlichkeiten mit einer ebenfalls in Brescia veröffentlichten Äsopausgabe aus dem Jahr 1497 hin.<sup>139</sup> Franco Borsi deutet das Monogramm „PM“, das sowohl in dem Titelblatt der Äsopausgabe von 1497 als auch in jenem der „Antiquarie prospettiche Romane“ erscheint, als

<sup>134</sup> Kristeller 1905, S. 146; Kristeller 1913, S. 33; Hind 1935, S. 518; Santoro 1956, S. 51. Vgl. auch: Suida 1953, S. 93, Agosti 1987, S. 34–35.

<sup>135</sup> De Angelis d'Ossat 1966, S. 83–102; Pedretti 1973, S. 224; Fienga 1974, S. 417–426.

<sup>136</sup> Agosti 1987, S. 34, S. 45, Anm. 9.

<sup>137</sup> Robertson 1993, S. 377–391.

<sup>138</sup> So spricht sich beispielsweise Raffaella Bentivoglio Ravasio gegen einen Romaufenthalt Bramantinos vor 1508 aus: Bentivoglio Ravasio 1996, S. 573.

<sup>139</sup> Kristeller 1913, S. 33. Vgl.: Hind 1935, S. 518.



Sigel eines in Brescia tätigen Verlages.<sup>140</sup> Dagegen werden von Caterina Santoro Andrea Freitag und Johannes Besicken als mögliche Drucker und Rom als Publikationsort genannt.<sup>141</sup> Lamberto Donati und Doris Diana Fienga ordnen die Buchstabentypen des Textes dem deutschen Buchdrucker Johannes Besicken zu.<sup>142</sup>

Obwohl der ursprüngliche Entstehungskontext des Werkes, die beteiligten Personen und der Erscheinungsort der gedruckten Fassung nicht geklärt sind, weisen der Text und das Frontispiz in die Lombardei, vermutlich nach Mailand, in das unmittelbare Umfeld Leonardo da Vincis. Zugleich enthalten die Verse des Gedichts eine Beschreibung und Würdigung der antiken Kunstschatze Roms. Der Autor wendet sich in einer Art Lobeshymne, neben vielen anderen Monumenten, auch dem römischen Amphitheater zu – in einer Weise, die dieses aus der Gesamtheit der Antiken zu isolieren und dabei besonders hervorzuheben vermag.

Als Einleitung sind dem Gedicht zwei Sonette auf dem Verso des ersten Blattes vorangestellt.<sup>143</sup> Der Autor preist hier in einer etwas kapriziösen Sprache ein berühmtes zeitgenössisches Kunstwerk, das im Auftrag des Mailänder Herzogs Ludovico il Moro geplante Reiterdenkmal zu Ehren dessen Vaters, des Gründers der Sforza-Dynastie Francesco I.<sup>144</sup> Der „Melanese depicatore“ vergleicht das Modell, das als Entwurf für diese Skulptur entstand, mit der Kunst der berühmten antiken Bildhauer Phidias und Praxiteles. Nach seiner Auffassung vermag das Mailänder Monument allein durch seine Größe die Skulpturen der Antike zu übertreffen, buchstäblich in den Schatten zu stellen. Äußerst anschaulich beschreibt der Dichter die eigene Ehrfurcht, ja Beklemmung im Angesicht des gigantischen, den Himmel quasi verschlingenden Modells.<sup>145</sup>

Den Namen des Künstlers, der ein derart gewaltiges Monument geschaffen hat, offenbart ein Wortspiel zu Beginn des zweiten Sonetts. Leonardo da Vinci wird hier als Sieger sowohl im Bereich der Rhetorik als auch der Skulptur gepriesen:

„Victoria vince e vinci tu victore  
vinci colle parole vn proprio Cato  
e col disegno di sculpir si grato

<sup>140</sup> Borsi 1989, S. 263. Das Sigel „PM“ wird dagegen von Arthur Hind und Hans Ost als Monogramm des „prospectiuo Melanese depicatore“ interpretiert: Hind 1935, S. 518; Ost 1975, S. 49.

<sup>141</sup> Santoro 1956, S. 50–51.

<sup>142</sup> Donati 1962, S. 400; Fienga 1974, S. 418. Vgl. auch: Ost 1975, S. 48–49.

<sup>143</sup> Bl. 1v, Zeile 1–34. Es handelt sich hier um eine abgewandelte Form des Sonetts, bestehend aus den zwei Quartinen und zwei Terzinen der klassischen Form, aber ergänzt um drei zusätzliche Verse, von denen der erste etwas eingerückt erscheint. Für eine Übersetzung der Sonette in englischer Sprache: Fienga 1970, S. 38–39.

<sup>144</sup> Bl. 1v, Zeile 8: „soprun caual el padre lodouico“. Zu der Sprache des Gedichts: Donati 1962, S. 403; Fienga 1974, S. 422–423; Ost 1975, S. 49; Agosti 1987, S. 36–37.

<sup>145</sup> Bl. 1v, Zeile 11–15: „magnera quel de phidia e praxitello / Non ferle antiqui mai si gran sculturna / ne ymaginosse comel so medello / che deuorasse il cel inho paura / per thema layer scura“.

che honor ti porti col ferro pictore“<sup>146</sup>

Auch die folgenden Verse sind Leonardos bildhauerischem Wirken gewidmet. Sie schließen mit der Beschreibung einer Szene, in der sich der Dichter demütig vor dem Thron des übermächtigen, mit Palme und Olivenzweig ausgezeichneten Künstlers postiert.<sup>147</sup>

Nach dieser Lobrede auf Leonardo beginnt auf der zweiten Textseite unter dem Titel „Antiquarie prospetiche Romane Composte per prospectiuo Melanese depictore“ das eigentliche, in Terzinen verfasste Gedicht.<sup>148</sup> Zunächst ruft der Autor den Beistand Apolls an, um an dessen göttlicher Weisheit teilzuhaben und den eitlen Freuden der Sterblichen entsagen zu können. Erst mit Unterstützung des antiken Gottes der Poesie fühlt sich der Dichter in der Lage, sein Vorhaben, die Beschreibung der verehrungswürdigen antiken Monumente Roms, zu verwirklichen.<sup>149</sup> Leonardo wird erneut angesprochen, als liebenswürdiger und wertvoller Gefährte, dem der „prospectiuo Melanese depictore“ seine eigene Unwissenheit bereitwillig eingesteht.<sup>150</sup> Schließlich empfiehlt der Dichter Leonardo, er solle selbst nach Rom kommen, um die antiken Kunstwerke unmittelbar vor Ort betrachten zu können.<sup>151</sup>

Eine Auflistung zahlreicher Beispiele römisch-antiker Skulptur schließt sich an. Den Auftakt bilden, quasi als Bindeglied zwischen Leonardos künstlerischem Schaffen, dem Modell des Reiterdenkmals zu Ehren Francesco I. Sforza, und den antiken Bildhauern Phidias und Praxiteles, die Dioskuren auf dem Quirinal.<sup>152</sup> Es folgen weitere Kunstwerke, die sich zur Zeit des „prospectiuo Melanese depictore“ in bedeutenden römischen Privatsammlungen, im

<sup>146</sup> Bl. 1v, Zeile 18–21. Vgl.: Ost 1975, S. 49, Anm. 8. Vgl. die englische Übersetzung dieser Verse von Doris Diana Fienga: „Victory is won by you, Vinci, / And you, as Victor, win Cato in speech, / And so harmonious is your design in sculpture / That you, painter, do honor yourself with the chisel.“ Zit. nach: Fienga 1970, S. 39.

<sup>147</sup> Bl. 1v, Zeile 31–34: „Donde per vinci dire in alto saglio / scriuendo de Romani el bel lauore / per mecter piede ancor nel vostro soglio / ignudo mici spoglio / Bagnando lochi con oglio e saliu / perchai di noi ella palma e luluia“. Vgl. Fienga 1970, S. 39: „So that, saying Vinci, I step high up / To write about the Romans' beautiful works. / And again as I step up to your throne / I place myself in the nude / And I wet my eyes with oil and saliva / because you have our palm and olive branch.“

<sup>148</sup> Bei den Zitaten, die den Terzinen der Seiten 2r–4v der „Antiquarie prospetiche Romane“ entnommen sind, werden im Folgenden nur die jeweilige Textseite und die Terzine angegeben. Damit soll ein Vergleich mit der von Doris Diana Fienga angefertigten englischen Übersetzung erleichtert werden: Fienga 1970, S. 40–56. Die Seiten gliedern sich folgendermaßen: Bl. 2r: Terzinen 1–10 (linke Spalte), Terzinen 11–22 (rechte Spalte). Bl. 2v: Terzinen 23–34 (linke Spalte), Terzinen 35–46 (rechte Spalte). Bl. 3r: Terzinen 47–58 (linke Spalte), Terzinen 59–70 (rechte Spalte). Bl. 3v: Terzinen 71–82 (linke Spalte), Terzinen 83–94 (rechte Spalte). Bl. 4r: Terzinen 95–106 (linke Spalte), Terzinen 107–118 (rechte Spalte). Bl. 4v: Terzinen 119–130 (linke Spalte), Terzinen 131–132, Quartine 133, Schlussvers (rechte Spalte).

<sup>149</sup> Bl. 2r, Terzinen 1–5.

<sup>150</sup> Bl. 2r, Terzinen 6–7: „Et io che son delli antichi diuoto / che serronico ifussi allor negotio / scusandome perche fui idioto / Ad te cordial caro ameno socio / Vinci mie caro nollauer per vitio / si a scriuer fussi stato colmo de otio“.

<sup>151</sup> Bl. 2r, Terzinen 10–11.

<sup>152</sup> Bl. 2r, Terzine 12. Zu der Skulpturengruppe: Bober / Rubinstein 1986, S. 159–161, Kat. 125.

Besitz der Maffei, Frangipane, Caffarelli, Riario, Massimo, Savelli, Porcari und Santacroce, befunden haben.<sup>153</sup>

In diesen Ausführungen ist ein wichtiger Hinweis für die Datierung des Gedichts enthalten: Die Verse, die dem Apoll vom Belvedere gewidmet sind, bezeichnen die Skulptur als Eigentum eines Genueser Kardinals.<sup>154</sup> Wie Deborah Brown festgestellt hat, war die Statue tatsächlich zwei Jahre im Besitz eines Kardinals aus Genua, in der Zeit von 1496 bis 1498, als sich ihr eigentlicher Eigentümer Giuliano della Rovere im Exil befand und Paolo di Campofregoso den Palast bei Santi Apostoli bewohnte. Somit ist vermutlich zumindest das Gedicht in die Jahre zwischen 1496 und 1498 zu datieren.<sup>155</sup>

Im Anschluss an die Verse zu den Skulpturen wendet sich der Dichter den architektonischen Überresten der Antike zu, beginnend mit der Maxentiusbasilika unter ihrem damals gebräuchlichen Namen „templú pace“ und den Ruinen der kaiserlichen Paläste auf dem Palatin.<sup>156</sup> In diesem Kontext findet nun auch das römisch-antike Amphitheater Erwähnung:

„Quasi in mezo acostoro e Culiseo  
nol possendo narrar mie lengua tase  
che cōuerria che fussi vnaltro orphea“<sup>157</sup>

Der Dichter benennt und lokalisiert das Bauwerk im städtischen Areal, verzichtet aber dezidiert auf weitere Ausführungen zu dem Monument. Hier gesteht er seine mangelhaften rhetorischen Fähigkeiten ein, ein Defizit, das ihn offenbar an einer angemessenen Würdigung des Kolosseums hindert. Um diese Aufgabe bewältigen zu können, müsse man nach Meinung des Dichters ein zweiter Orpheus sein.<sup>158</sup>

Das Unvermögen, die Größe und Pracht des Kolosseums in Worte zu fassen, eine Sprachlosigkeit angesichts des monumentalen Erscheinungsbildes des Amphitheaters, wird bereits einer mittelalterlichen Rombeschreibung, der „Narratio de Mirabilibus Urbis Romae“

<sup>153</sup> Bl. 2r, Terzine 13 – Bl. 2v, Terzine 35. Zu römischen Privatsammlungen der Renaissance: Bober / Rubinstein 1986, S. 471–480.

<sup>154</sup> Bl. 2r, Terzine 14: „Ha el cappel genouesun certappollo“.

<sup>155</sup> Brown 1986, S. 236. Vgl. auch: Agosti 1987, S. 34.

<sup>156</sup> Bl. 2v, Terzinen 36–39. Die Identifizierung der Maxentiusbasilika als Tempio della Pace findet sich ebenso in einer um 1450 entstandenen Rombeschreibung des Giovanni Rucellai: „Templum Pacis, che si dice era uno tempio d'idoli, et che i Romani dicevano che gli aveva a durare insino che una vergine partorisce, et che a punto cascò et rovinò la notte che naque N. S. Giesucristo, et ancora v'è in pie' una colonna di marmo achanalata che gira braccia .XII. grosseza.“ Zit. nach: Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 4, S. 416. Noch im 16. Jahrhundert deutet Bernardo Gamucci die Maxentiusbasilika als Friedenstempel: „fu detto il tempio della Pace, da quell'altare, che Augusto consacrò alla Dea della Pace, ilquale fu da Agrippa conseruato fino all'ultima sua ruina, che non fu, come credono i uulgari, la notte di natale della nostra redentione, ma nel tempo dell'Imperio di Commodo raccontato di sopra.“ Zit. nach: Gamucci 1569, Bl. 36v.

<sup>157</sup> Bl. 2v, Terzine 40. Vgl.: Donati 1962, S. 401.

<sup>158</sup> Bereits zu Beginn des Gedichts „gesteht“ der Autor seine eigenen begrenzten Fähigkeiten ein: „scusandome perche fui idioto“ (Bl. 2r, Terzine 6).

des Magister Gregorius, formuliert: „Coloseum autem, palacium Titi et Vespasiani, transeo. Quis enim artificiosam compositionem eius et magnitudinem sermone exequi poterit?“<sup>159</sup>

Die übrigen Bauwerke des antiken Rom verschlagen dem „prospectiuo Melanese depictore“ keineswegs die Sprache. Den sicherlich ebenfalls ehrfurchtgebietenden Architekturen des Pantheons und der Engelsburg sind jeweils drei Terzinen gewidmet.<sup>160</sup>

Somit wird gerade durch den Verzicht auf eine literarische Würdigung der Sonderstatus des Kolosseums in der Gesamtheit der römisch-antiken Denkmäler betont. Orpheus erscheint als Ideal eines kundigen und eloquenten Dichters, quasi als Gegenbild zu dem Schöpfer der „Antiquarie prospetiche Romane“. Eine angemessene Beschreibung des Kolosseums rückt damit in das Reich des Mythos.

Orpheus' Bedeutung als Inbegriff von „Sapientia“ und „Eloquentia“ hat Giovanni Boccaccio in seinen „Genealogie deorum gentilium“, einem Traktat über antike Mythologie, der im 15. und 16. Jahrhundert außerordentlich weite Verbreitung fand, ausführlich erörtert. Hier werden Orpheus' Qualitäten als Dichter mit seiner göttlichen Abstammung begründet, von Calliope, der Muse des epischen Gesangs, und von Apoll, jenem Gott der Poesie und Weisheit, den der „prospectiuo Melanese depictore“ bereits zu Beginn seines Gedichts um Beistand angerufen hat.<sup>161</sup>

Das dezidierte Verstummen des Dichters im Angesicht des römischen Amphitheaters bleibt ein einmaliges Phänomen innerhalb der „Antiquarie prospetiche Romane“. In den folgenden Versen wird eine Fülle von Bauwerken des antiken Rom aufgezählt und beschrieben, teilweise ergänzt um legendenhafte Details und volkstümliche Anekdoten.<sup>162</sup>

Der „prospectiuo Melanese depictore“ entwirft ein facettenreiches Bild der antiken Überreste im Rom des späten 15. Jahrhunderts. Dieses umfasst monumentale Ruinenkomplexe, wie die Maxentiusbasilika, das Kolosseum, die Thermen des Diokletian und des Caracalla, aber auch

<sup>159</sup> Magister Gregorio: *Narratio de mirabilibus Urbis Romae*. Zit. nach: Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 3, S. 166. Vgl.: Di Macco 1971, S. 35, S. 115, Anm. 36; Miedema 1996, S. 257–258.

<sup>160</sup> Bl. 2v, Terzinen 44–46; Bl. 3r, Terzinen 50–52.

<sup>161</sup> *Genealogie*, Buch V, Kap. XII: „Orpheus, 9. Sohn des Apoll. Orpheus bedeutet in etwa ‘aurea phones’, d. h. ‘gute Stimme der Beredsamkeit’, die Apolls, d. h. der Weisheit, und Kalliopes, die ‘guter Ton’ bedeutet, Tochter ist. Die Lyra aber wurde ihm von Merkur gegeben, da wir unter der vielstimmigen Lyra die Redekunst verstehen müssen, die nicht aus einem Ton, d. h. Argument, sondern aus vielen Tönen sich vollendet. In ihrer Vollendung steht sie nicht allen zur Verfügung, sondern nur dem Weisen und Beredten, der die gute Stimme beherrscht.“ Zit. nach der Übersetzung von Brigitte Hege: Hege 1997, S. 255. Für den lateinischen Originaltext: Hege 1997, S. 252–254. Bodo Guthmüller sieht in dem Orpheusmythos einen der „Lieblingsmythen der Florentiner Humanisten, die in dem Sänger, der mit seiner Kunst Tiere und Wälder verzauberte, den Gründerheros der Dichtkunst, den Archigeten der Kultur feierten“. Zit. nach: Guthmüller 1986, S. 71. Zur großen Verbreitung der „Genealogie deorum gentilium“ im 15. und 16. Jahrhundert: Guthmüller 1986, S. 22, S. 150, Anm. B2.

<sup>162</sup> Trotz des intellektuellen Anspruchs des Autors finden auch legendenhafte Überlieferungen Eingang in das Werk: Die Zerstörung des „templū pace“, eigentlich der Maxentiusbasilika, wird in Zusammenhang mit der Geburt Christi gebracht (Bl. 2v, Terzinen 36–37). Das Septizonium erscheint als Akademie des Vergil, deren ursprünglich sieben Geschosse den Artes Liberales gewidmet waren (Bl. 4r, Terzinen 96–105). Auch der Felsen, von dem der sagenhafte Zauberer Simon Magus gestürzt sein soll, findet Erwähnung (Bl. 3v, Terzine 77).

Bauwerke, die in nachantiker Zeit einer christlichen Nutzung zugeführt worden sind, wie das Pantheon, die Engelsburg und der Bau von Santi Cosma e Damiano.<sup>163</sup> Daneben finden Ehrenmonumente antiker Kaiser Erwähnung, die Säulen des Trajan und des Marc Aurel, sowie die Triumphbögen des Konstantin, Titus und Septimius Severus.<sup>164</sup> Bedeutende Exempla antiker Skulptur werden ebenso benannt und teilweise ausführlich beschrieben, unter anderem das Reiterstandbild des Marc Aurel, die Löwen-Pferde-Gruppe auf dem Kapitol, der Marforio, der Pasquino und die Statuen der Flussgötter auf dem Quirinal.<sup>165</sup>

In dem Kontext antiker Skulptur erscheint überraschenderweise ein zeitgenössisches christliches Monument, das von Antonio del Pollaiuolo geschaffene Grabmal für Papst Sixtus IV. Diesem Werk wird eine besondere Wertschätzung zuteil: Seine Beschreibung umfasst fünf Terzinen und übertrifft an Umfang damit deutlich die Ausführungen zu den antiken Skulpturen und sogar zu den Großbauten der Maxentiusbasilika, des Pantheons und der Engelsburg.<sup>166</sup>

Schließlich lässt der Dichter, am Ende seiner Betrachtungen antiker Skulptur und Architektur, Trauer und Schmerz angesichts der Zerstörung dieser Zeugnisse des einst so siegreichen Rom erkennen.<sup>167</sup> An dieser Stelle folgt ein kurzer Exkurs zu den Überresten antiker Wandmalerei, die sich in den Höhlen und Grotten der Stadt, den „spelonche ruinate grotte“, erhalten haben.<sup>168</sup> Somit findet neben Architektur und Skulptur auch antike Malerei Beachtung im Werk eines Dichters, der sich bereits im Titel als ein Mailänder Maler vorgestellt hat.

Die „Antiquarie prospettiche Romane“ schließen mit dem Bericht über eine folgenreiche Begebenheit im antiken Rom, der Vision des Kaisers Augustus und der Sibylle von Tibur, in der die Geburt Christi prophezeit wird. So erfolgt in den letzten Zeilen ein Ausblick auf die künftige Bestimmung der Stadt, die als Zentrum des Christentums und der römisch-katholischen Kirche in nachantiker Zeit neue Bedeutung erlangen soll.<sup>169</sup>

<sup>163</sup> Bl. 2v, Terzinen 36–37 (Maxentiusbasilika); Bl. 2v, Terzine 40 (Kolosseum); Bl. 2v, Terzine 42 (Diokletiansthermen); Bl. 4v, Terzine 123 (Caracallathermen); Bl. 2v, Terzinen 44–46 (Pantheon); Bl. 3r, Terzinen 50–52 (Engelsburg); Bl. 3v, Terzine 80 (SS. Cosma e Damiano).

<sup>164</sup> Bl. 3v, Terzinen 81–83 (Trajan- und Marc-Aurel-Säule); Bl. 2v, Terzine 41 (Konstantinsbogen); Bl. 4r, Terzine 107 (Titusbogen); Bl. 4r, Terzine 109 (Bogen des Septimius Severus).

<sup>165</sup> Bl. 3r, Terzinen 58–59 (Reiterstandbild des Marc Aurel); Bl. 3r, Terzine 64 (Löwen-Pferde-Gruppe); Bl. 4r, Terzine 110 (Marforio); Bl. 4r, Terzine 111 (Pasquino); Bl. 4r, Terzine 117 (Flussgötter). Zu diesen Skulpturen: Bober / Rubinstein 1986, S. 99–101, Kat. 64 (Marforio), S. 101–102, Kat. 65 (Flussgötter), S. 187–188, Kat. 155 (Pasquino), S. 206–208, Kat. 176 (Reiterstandbild des Marc Aurel), S. 219, Kat. 185 (Löwen-Pferde-Gruppe).

<sup>166</sup> Bl. 4r, Terzinen 112–116.

<sup>167</sup> Bl. 4v, Terzine 124: „Non e si duro cor che non piangesse / lampli palazi corpi e mura rotte / de Roma triumphante quando resse“.

<sup>168</sup> Bl. 4v, Terzinen 125–129.

<sup>169</sup> Bl. 4v, Terzine 132 – Schlussvers.

Diesem Gedicht, das die antiken Kunstschatze Roms in Skulptur, Architektur und Malerei thematisiert, ist ein ganzseitiger Holzschnitt vorangestellt (Abb. 6). Wie eingangs erwähnt, können Bild und Text nicht mit Sicherheit einem bestimmten Urheber zugeschrieben werden. Jedoch wird in der Forschung meist davon ausgegangen, dass beide auf ein und denselben Künstler zurückzuführen sind und dass es sich dabei um Bramante oder Bramantino handeln könnte.<sup>170</sup>

Die Darstellung des Frontispizes wird von einem aufwendig gestalteten, mit Flechtband und stilisierten Rosetten verzierten Rahmen eingefasst. In den Längsseiten des Rahmens sind zwei Monogrammplaketten eingefügt, mit den Buchstaben „P“ und „M“, die als Abkürzung des Pseudonyms „prospectiuo Melanese“ oder als Verlegersigel gedeutet worden sind.<sup>171</sup> Die Gestaltung der Rahmung hat Paul Kristeller, Arthur Hind und Franco Borsi veranlasst, die Publikation der „Antiquarie prospetice Romane“ einem Verleger der lombardischen Stadt Brescia zuzuschreiben.<sup>172</sup>

Innerhalb des umrahmten Bildfeldes ist im Vordergrund der Komposition ein unbekleideter Mann zu erkennen. Dieser kniet im Inneren eines auf dem Fußboden markierten Kreises. Weitere geometrische Figuren, Dreiecke, Trapeze und Vielecke, sind in dem Kreis als Binnenformen eingezeichnet. Der Kniende wendet den Kopf seiner erhobenen rechten Hand, die eine Armillarsphäre emporhält, zu.<sup>173</sup> Mit diesem astronomischen Instrument scheint der Kniende Messungen am Firmament durchzuführen, deren Ergebnisse er mit einem Zirkel in die geometrische Konstruktion zu seinen Füßen einträgt. Er ist somit offenbar der Schöpfer der Dreiecke, Trapeze und Vielecke im Inneren des Kreises.

Unmittelbar hinter dem Mann wächst ein schmaler Baum empor. Dieser bildet gemeinsam mit dem Knienden das einzige Zeugnis belebter Natur in der Darstellung. Der Hintergrund der Komposition wird von Architektur beherrscht. Im linken Teil erheben sich zwei Säulen über hohen Postamenten. Sie tragen Kapitelle mit je zwei Voluten und einer Palmette in der Mitte des Kalathos. Auf den Säulen liegt ein hoher dreiteiliger Querbalken auf. Der Künstler

<sup>170</sup> So hat auch Charles Robertson in seiner Studie zunächst eine ausführliche Analyse des Gedichts im Hinblick auf das künstlerische Schaffen Bramantinos erstellt, in einem zweiten Schritt das Frontispiz demselben Künstler zugewiesen und schließlich einen engen Bezug zwischen Frontispiz und Gedicht herauszuarbeiten versucht: Robertson 1993, S. 377–391.

<sup>171</sup> Hind 1935, S. 518 („Prospectivo Melanese depictore“); Ost 1975, S. 50 („prospettivo milanese“); Borsi 1989, S. 263 („sigla editoriale“).

<sup>172</sup> Hind 1935, S. 518; Ost 1975, S. 49; Kristeller 1913, S. 33; Borsi 1989, S. 263.

<sup>173</sup> Das Motiv der Armillarsphäre findet sich in zahlreichen wissenschaftlichen Publikationen der Zeit, beispielsweise in Ausgaben von Johannes de Sacroboscus „Tractatus de Sphaera“ aus dem 15. und 16. Jahrhunderts, wie in dem Frontispiz des 1482 in Venedig veröffentlichten, von Erhard Ratdolt gedruckten „Joannis de Sacrobusto Sphaericum Opusculum“, und in der Vitruvsausgabe des Daniele Barbaro, die 1556 in Venedig bei Francesco Marcolini da Forlì erschienen ist. Vgl.: Donati 1962, S. 403; Vogel 1995, S. 154–155; Zucker 1968, S. 18–19; Mortimer 1974, Bd. 2, S. 765–766, Kat. 547; Quondam 1980, Abb. 2.

gestaltet diese Säulen in Anlehnung an die klassische korinthische Ordnung, allerdings in einer stark vereinfachten Form: Die Kapitelle und das Gebälk sind auf ihre wesentlichen Bestandteile, Voluten, Palmetten und Abakus sowie Architrav, Fries und Gesims reduziert. Hinter den beiden Säulen und über dem Gebälk werden einzelne, übereinander- und hintereinandergeschichtete Steinbrocken sichtbar. Diese Bruchstücke und die Säulen gehören vermutlich zu ein und derselben architektonischen Anlage, bestehend aus einer nahezu intakten Vorhalle und sich dahinter anschließenden, weitgehend ruinösen Partien. Diese Konstellation lässt an den Überrest einer antiken Tempelarchitektur denken, ähnlich jenem des Antoninus und Faustina-Tempels auf dem Forum Romanum, der auch in den Versen der „Antiquarie prospettiche Romane“ Beachtung gefunden hat.<sup>174</sup>

Neben der Säulenarchitektur ist im Hintergrund rechts der Teil eines runden Gebäudes zu erkennen. Die gebogene Fassade wird vom rechten und oberen Bildrand überschritten. Die bildliche Darstellung des Frontispiz fokussiert nun das Monument, von dem das Gedicht allein die topographische Lage zu überliefern weiß, sich über Geschichte und Aussehen aber ehrfürchtig ausschweigt: das Kolosseum von Rom.

Der Künstler des Holzschnitts konzentriert sich auf Charakteristika der antiken Architektur, die bereits für die älteren druckgraphischen Kolosseumbilder prägend waren. Damit ermöglicht er eine Identifizierung, obwohl er nur einen kleinen Ausschnitt der Fassade, vier Arkadenachsen der beiden unteren Geschosse, sichtbar werden lässt.<sup>175</sup>

Der Blick des Betrachters fällt schräg in die von Halbsäulen gerahmten Arkadenöffnungen: Pfeiler, Kämpfer und Bogenlaibungen sind zu erkennen. Die Kapitelle sind, ähnlich jenen der im linken Teil wiedergegebenen Säulenarchitektur, als eine Art reduzierte Variante des korinthischen Typus gestaltet. Über einem Ring wölben sich zwei Voluten hervor. Zwischen ihnen ist am Kalathos ein blattförmiges Gebilde auszumachen, genau dort, wo sich am klassischen korinthischen Kapitell die Palmette befindet. Den oberen Abschluss des Kapitells bildet ein Abakus, auf dem im Erdgeschoss ein dreiteiliges Gebälk aufliegt. Auf eine weitergehende Differenzierung von Architrav, Fries und Gesims wird verzichtet. Das Gebälk

<sup>174</sup> Bl. 4r, Terzine 106. Bildliche Darstellungen dieses Tempels sind in Publikationen des 16. Jahrhunderts, in dem Romführer Bernardo Gamuccis sowie den Tafelwerken Giovanni Antonio Dosios und Étienne Du Péracs, enthalten: Gamucci 1569, Bl. 27v; Dosio / Cavalieri 1569, Taf. 12; Du Pérac 1575, Taf. 4.

<sup>175</sup> Die im Vordergrund kniende Gestalt verdeckt zudem einen Großteil des Erdgeschosses, sodass von diesem nur eine Arkade und eine Halbsäule deutlich erkennbar sind und der Rest der Phantasie des Betrachters überlassen bleibt. In ähnlicher Weise, quasi als ein verkürztes Architekturzitat, wird das Kolosseum in die Darstellung des 1542 von Enea Vico angefertigten, von Antonio Salamanca veröffentlichten Kupferstichs der Vergillegende integriert: Kupferstich: 172 x 273 mm, beschr. u.: „VIRGILIVM ELVDENS MERITAS DAT FOEMINA POENAS ROMÆ ANNO 1542“, bez. r. u.: „Ant. Sal. exc.“ Angaben nach: Spike 1985, S. 65, Kat. 46. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 15, S. 304, Kat. 46; Comparetti 1875, S. 286; Spargo 1934, S. 257; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 22, S. 521, Kat. 46; Di Macco 1971, S. 435, Kat. 20.

des zweiten Geschosses erweist sich als eine Art Mischform: Über einem einfachen Querbalken sind in einer Achse mit den Halbsäulen Konsolen angebracht, die ein weit vorkragendes Gesims stützen.

Um die Plastizität des Kolosseumsmotivs hervorzuheben, setzt der Künstler Parallelschraffuren ein, mit denen er die verschatteten Partien der Architektur, die Bogenlaibungen der Arkaden, die lichtabgewandten Seiten der Säulenschäfte und Pfeiler sowie die Unterseiten der Architrave und des Konsolengesimses, kennzeichnet. Im Unterschied dazu erscheinen der Baum und die männliche Gestalt im Vordergrund der Komposition als reine Linienkonstruktionen; die anatomischen Formen, Gesichtszüge und Muskelpartien des Mannes werden lediglich graphisch nachgezeichnet. Die Wirkung des Lichts auf dem menschlichen Körper wird nicht erfasst. Der Kniende wirft keinen Schatten auf die geometrischen Formen zu seinen Füßen.

Trotz des offensichtlichen Bemühens um eine anschauliche und plastische Wiedergabe der Kolosseumsarchitektur weicht die Darstellung erheblich vom tatsächlichen Baubestand des antiken Monuments ab. Das von Konsolen gestützte Gesims, das hier als Abschluss der zweiten Fassadenordnung fungiert, entspricht keineswegs der römischen Realität. Das konkrete Bauwerk in Rom weist Konsolen lediglich im vierten Geschoss auf: Unmittelbar über den Fenstern der Attika liegt eine Reihe von jeweils drei Konsolen pro Arkadenachse. Sie diente in antiker Zeit der Befestigung eines riesigen Segels, das die Zuschauer im Inneren des Amphitheaters vor Sonne schützen sollte.<sup>176</sup> Diese Konsolenreihe ist in dem bereits erwähnten, wohl um 1500 entstandenen Kupferstich, der in der Graphischen Sammlung Albertina in Wien aufbewahrt wird, wiedergegeben.<sup>177</sup>

Darüber hinaus ist am obersten Rand des römischen Kolosseums eine zweite, dichter gesetzte Folge von Konsolen als Träger des Kranzgesimses angebracht. Diese obere Reihe hat der Künstler des Frontispizholzschnittes wohl in das zweite Geschoss „seines“ Kolosseums

<sup>176</sup> Bereits in der Mitte des 15. Jahrhunderts hat Leon Battista Alberti auf diese Besonderheit antiker Theaterarchitektur hingewiesen und deren Bedeutung für die Nutzung des Bauwerks unterstrichen: „Intorno alla più alta cornice dal lato di fuori del teatro si accomodano mensoloni, i quali servono a reggere arbori simili a quelli de le navi, ordinati con canapi e legamenti, che servono e tengono distese le tende per adornamenti de' giuochi pubblici.“ (Della architettura libri dieci. Libro ottavo. Capo VII). Zit. nach: Alberti / Bartoli / Ticozzi 1833, S. 292.

<sup>177</sup> Wien, Graphische Sammlung Albertina, Kupferstich: 297 x 192 mm (Blatt), beschr. l. u.: „Coliseo di Roma“. Angaben nach: Zucker 1999, S. 234–235, Kat. 2417.047. Vgl.: Hind 1948, Bd. 5, S. 295, Kat. 11; Hind 1948, Bd. 7, Taf. 890b; Di Macco 1971, S. 436, Kat. 25. Der Kupferstich zeigt allerdings nur zwei Konsolen in jeder Arkadenachse. Auch in der zwischen 1508 und 1509 entstandenen Kolosseumszeichnung des Jan Gossaert, die sich heute im Berliner Kupferstichkabinett befindet, sind die Konsolen erfasst: Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 12918, Feder in Braun, auf weißem Papier: 201 x 264 mm, zeitgenössische Aufschrift in anderer Tinte: „Jennin Mabusen eghenen / handt Contrafetet in Roma / Coloseus“. Angaben nach: Winner 1967, S. 43–45, Kat. 25, Taf. 12. Vgl.: Di Macco 1971, S. 70, S. 443, Kat. 151; Fiamminghi a Roma 1995b, S. 214, Kat. 109 (Nicole Dacos Cifrò); Rea 1999a, S. 204.



verlegt, wo sie ebenfalls als Stütze eines Gesimses dient, zugleich aber die Anzahl der Konsolen gegenüber der Realität deutlich verringert.

Ein weiteres wichtiges Charakteristikum der Kolosseumsarchitektur findet dagegen keinerlei Beachtung in der Darstellung des „prospectiuo Melanese depicatore“. Die Superposition, die hierarchische Übereinanderstellung klassischer Säulenordnungen an der Fassade des antiken Amphitheaters, wird nicht thematisiert. Der Künstler des Holzschnittes lässt in beiden Geschossen Kapitelle korinthischen Typus' auftreten. Das im Erdgeschoss erkennbare Exemplar scheint zwar etwas größer und differenzierter gebildet zu sein, die rechte Volute wölbt sich plastisch in den Bildraum hinein. Diese Variation dient jedoch vermutlich in erster Linie dazu, der Nähe der Kapitelle des Erdgeschosses zum Betrachterstandpunkt und damit ihrer besseren Sichtbarkeit gerecht zu werden. Dementsprechend fallen auch die Arkaden und Halbsäulen im zweiten Geschoss deutlich kleiner als im Erdgeschoss aus.<sup>178</sup>

Das Erscheinungsbild des römisch-antiken Amphitheaters und die architektonischen Details der Fassade werden von dem Künstler des Holzschnittes somit sehr frei interpretiert.<sup>179</sup> In dieser Hinsicht fügt sich die Darstellung des Frontispizes durchaus in die Tradition druckgraphischer Kolosseumbilder des 15. Jahrhunderts; in keinem der bisher betrachteten Beispiele sind die Säulenordnungen an der Fassade der Realität entsprechend erfasst worden. Trotz der engen Verknüpfung mit einem Gedicht, das sich eingehend der römisch-antiken Skulptur und Architektur widmet und dessen Autor sich selbst als „delli antichi diuoto“<sup>180</sup> bezeichnet, bildet der Titelholzschnitt hier keine Ausnahme.

So haben auch die Künstler der Kupferstiche, die vermutlich in den 1460er Jahren in Florenz entstanden sind, die an der Fassade „ihres“ Kolosseums sichtbaren Kapitelle als Ableitungen des korinthischen Typus gestaltet: Die Kapitelle werden in den einzelnen Geschossen des Gebäudes leicht variiert und zum Teil mit plastisch hervortretenden Ringen am Säulenschaft kombiniert. In dem Exemplar, das sich heute im Metropolitan Museum of Art befindet, tritt an

---

<sup>178</sup> Dieses Bemühen um eine perspektivische Darstellung des Kolosseums im Bildraum entspricht dem Selbstverständnis des Autors, wie es sowohl im Titel „Antiquarie prospetiche Romane“ als auch im Pseudonym „prospectiuo Melanese depicatore“ formuliert wird. Vgl.: Robertson 1993, S. 383: „That the designer had considerably mastery of it [perspective] is amply demonstrated by the drawing of the Colosseum, particularly in the diminution of the arches of the second tier.“ In den Versen der „Antiquarie prospetiche Romane“ wird die Sichtbarkeit der antiken Monumente ausdrücklich angesprochen. So weist der Dichter im Zusammenhang mit dem Konstantinsbogen auf seine bessere Zugänglichkeit im Vergleich zur Maxentiusbasilika hin: Bl. 2v, Terzine 41. Bei dem Vatikanischen Obelisken empfiehlt er dem Betrachter weit zurückzutreten, um das hohe Monument mit einem Blick erfassen zu können: Bl. 3r, Terzine 48.

<sup>179</sup> Diese Tatsache lässt Franco Borsi an der Zuschreibung des Holzschnittes an Bramante zweifeln: „Le antichità del frontespizio non rivelano simili curiosità e la loro presenza è puramente evocativa e scenica: sembrano pertanto difficilmente riferibili al ‘cogitativo’ maestro del chiostro della Pace.“ Zit. nach: Borsi 1989, S. 263.

<sup>180</sup> Bl. 2r, Terzine 6.

der Attika ein zweiter Kapitelltypus hinzu. Er zeichnet sich durch zwei parallel zueinander geführte Voluten aus, die sich nach vorne wölben, in ähnlicher Weise, wie es bei der Seitenansicht eines ionischen Kapitells zu sehen ist. Trotz dieser Variationen in den architektonischen Formen bieten die Florentiner Kupferstiche keineswegs eine konsequente Wiedergabe der Superposition, jener hierarchischen Übereinanderstellung klassisch-antiker Säulenordnungen, die für die Fassade des Kolosseums charakteristisch ist.

In dem in zeitlicher Nähe zu den „Antiquarie prospettiche Romane“ entstandenen Rombild der „Schedelschen Weltchronik“ werden sämtliche Kapitelle an der Kolosseumsfassade in einfachsten Formen skizzenhaft umrissen: Sie scheinen lediglich aus einem Wulst und einer Deckplatte, Echinus und Abakus, zu bestehen. Die zugehörigen Basen sind, wenn überhaupt vorhanden, auf einfache Quader reduziert.

Im Medium der Zeichnung lassen sich in dieser Zeit dagegen erste Ansätze einer intensiveren Beschäftigung mit dem Phänomen der Superposition an der Kolosseumsfassade beobachten. Diesbezüglich kann ein bereits im Zusammenhang mit dem elliptischen Grundriss des Amphitheaters angesprochener Codex, die „Monumenta Antiqua Romana“ in der Universitätsbibliothek Salzburg, quasi als Bindeglied betrachtet werden: Er vermittelt zwischen den Kolosseumbildern der älteren Generation, die den unterschiedlichen Säulenordnungen keinerlei Beachtung schenken, und den detaillierteren Bauaufnahmen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der von Arnold Nesselrath ausführlich besprochene Codex wird in die Zeit um 1500 datiert und einem anonymen lombardischen Künstler zugeschrieben.<sup>181</sup> Die Zeichnungen des Codex scheinen damit demselben kulturellen Milieu anzugehören wie der Holzschnitt und das Gedicht des „prospectiuo Melanese depictore“.

Der Künstler der „Monumenta Antiqua Romana“ dokumentiert die allgemeine Anlage der Kolosseumsarchitektur in einer Gesamtansicht des Äußeren, verzichtet jedoch auf eine differenzierte Wiedergabe der Säulenordnungen: Die Kapitelle sind aus übereinander gesetzten Platten und Würfeln konstruiert.<sup>182</sup> Die Säulenbasen erscheinen als einfache Standflächen. In dieser sehr summarisch gehaltenen Darstellung werden lediglich einzelne Charakteristika der Fassade, die von Halbsäulen gerahmten Arkadengeschosse sowie die Attika mit den Fenstern und dem Konsolengesims, schematisch erfasst.

<sup>181</sup> Salzburg, Universitätsbibliothek, ms. Ital. M III 40: ca. 240 x 345 mm (Blatt). Angaben nach: Nesselrath 1989, S. 23. Zu dem Codex: Tietze 1905, S. 60, Kat. 55; Nesselrath 1989, S. 21–37; Denker Nesselrath 2005, S. 203; Nesselrath 2005, S. 51–52; La Roma di Leon Battista Alberti 2005, S. 213, Kat. II.4.1 (Birte Rubach).

<sup>182</sup> Monumenta Antiqua Romana, Salzburg, Universitätsbibliothek, ms. Ital. M III 40, fol. 3v. Vgl.: Tietze 1905, S. 60, Kat. 55, f. 3'; Nesselrath 1989, S. 25, Abb. 6; Denker Nesselrath 2005, S. 203.

Dass der Zeichner an architektonischen Einzelheiten dennoch interessiert war, zeigen die in demselben Codex enthaltenen Detailstudien zu Kapitellen und Gebälken des Kolosseums. So werden das korinthische Kapitell der Attika und das von Konsolen gestützte Gesims, „Chornice prima del chuliseo“, sowie das Gebälk des dritten Arkadengeschosses, „Chornice sechonda del dito“, detailliert wiedergegeben.<sup>183</sup>

Eine zunehmende Sensibilität für die Superposition als prägendes Charakteristikum der Kolosseumsarchitektur lässt sich zudem in dem Werk des Florentiner Architekten Giuliano da Sangallo beobachten. In dem „Codex Barberini“ der Biblioteca Apostolica Vaticana befinden sich mehrere Studienblätter zu dem römisch-antiken Amphitheater, die Sangallo wohl zu verschiedenen Zeiten angefertigt hat.<sup>184</sup>

Das sogenannte „Piccolo Libro“, das die ältesten Zeichnungen des Codex enthält und vermutlich zwischen 1465 und den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden ist, verfügt über einen Grundriss und eine Teilansicht der Kolosseumsfassade.<sup>185</sup> Sangallos Studie des Außenbaus bietet nur ansatzweise eine Differenzierung der architektonischen Ordnungen. Zwei Kapitelle des Erdgeschosses können dem korinthischen Typus zugewiesen werden: Akanthusblätter, Voluten und Abakus sind trotz der recht skizzenhaften Ausführung der Zeichnung auszumachen. Daneben finden sich in demselben Geschoss aber auch Kapitelle, die keiner klassischen Ordnung entsprechen. Sie stellen Phantasieformen dar: Der Kalathos scheint hier von einem einfachen Blattkranz eingefasst zu sein; Voluten fehlen gänzlich. Im darüberliegenden zweiten Geschoss zeigt Sangallo eine Variation der ionischen Ordnung, ein Kapitell mit zwei seitlichen Voluten und einem sehr hohen, möglicherweise ebenfalls mit einem Blattkranz verzierten Echinus. Die Säulen des dritten Geschosses sind dagegen mit Kapitellen, deren Körper von je zwei Reihen zungenartiger Blätter überzogen zu sein scheinen und von einem hervortretenden Abakus mit Blüte abgeschlossen werden, ausgestattet. Die Pilasterkapitelle der Attika lehnen sich in ihrer Gestaltung an die Blattkapitelle des dritten Geschosses an.

In diesen frühen Studien erfasst Sangallo das Prinzip wechselnder Säulenordnungen in ersten Ansätzen. Der Zeichner ist sich offenbar durchaus bewusst, dass sich die Kapitelle an der

<sup>183</sup> Salzburg, Universitätsbibliothek, ms. Ital. M III 40, fol. 7v.: „Ordine deliarchi del chuliseo diroma liquali sono tri aperti e uno chiuso / Chornice prima del chuliseo / Chornice sechonda del dito“. Vgl.: Tietze 1905, S. 60, Kat. 55, f. 7'; Nesselrath 1989, S. 26, Abb. 9.

<sup>184</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, fol. 10r (Querschnitt durch die äußeren Partien), fol. 12v (Grundriss, Teilansicht der Fassade), fol. 68r (Grundriss-Schema, Querschnitt durch die äußeren Partien), fol. 68v (Aufriss von drei Achsen der Fassade). Angaben nach: Günther 1988, S. 117, Abb. 10, S. 124–125, Abb. 17–18. Zur Datierung der Antikenstudien des Giuliano da Sangallo: Günther 1988, S. 57–59, S. 111–112, S. 123–127.

<sup>185</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, fol. 12v. Vgl.: Günther 1988, S. 116–117, Abb. 10.

Kolosseumsfassade in den unteren drei Geschossen deutlich voneinander unterscheiden, dass die beiden oberen Geschosse analoge Kapitellformen aufweisen und dass das Säulenkapitell des dritten Geschosses bei der Übernahme in die Attika in eine Pilasterbekrönung umzuwandeln ist. Zudem überliefert er beide Konsolenreihen des obersten Geschosses, jene zur Befestigung des Sonnensegels und jene, die das Kranzgesims stützt. Im Detail entsprechen die hier eingezeichneten Kapitelle jedoch keineswegs den klassischen Formen. Lediglich im Erdgeschoss finden sich eindeutig als korinthische Kapitelle identifizierbare Exemplare. Das reale Bauwerk in Rom weist an dieser Stelle jedoch dorisch-tuskische Kapitelle auf.

Neben diesen frühen Zeichnungen Giuliano da Sangallos haben sich im „Codex Barberini“ auch wesentlich später entstandene Studien zum flavischen Amphitheater erhalten. Diese sind vermutlich in das Jahr 1513 zu datieren. Sangallo zeigt die Kolosseumsarchitektur in Form eines Querschnitts durch die äußeren Strukturen des Gebäudes und eines Teilaufnisses der Fassade.<sup>186</sup> In dem Aufriss findet nun eine genaue Differenzierung der einzelnen Säulenordnungen, entsprechend ihrem tatsächlichen Auftreten am konkreten Bauwerk, statt: dorisch-tuskisch im Erdgeschoss, ionisch im zweiten Geschoss sowie korinthisch im dritten und im vierten Geschoss.

Somit lässt sich im zeichnerischen Werk Giuliano da Sangallos der Übergang von einer eher indifferenten Haltung gegenüber den antiken Säulenordnungen hin zu einer genauen Dokumentation der Superposition an der Kolosseumsfassade beobachten. Interessanterweise hat Sangallo in seinen ältesten Studien korinthische Kapitelle im unteren Geschoss des Amphitheaters eingezeichnet, entgegen der römischen Realität, aber analog dem Titelholzschnitt der „Antiquarie prospettive Romane“. Auch der seitliche Blick in die Arkadenöffnungen mit ihren Kämpfern und Bogenlaibungen sowie das dezidierte Herausarbeiten von Licht- und Schattenzonen an der Fassade sind durchaus vergleichbar mit dem Kolosseumbild des „prospectivo Melanese depictore“, das jedoch insgesamt deutlich schematischer und summarischer als die Zeichnung des Giuliano da Sangallo erscheint.

Der Titelholzschnitt der „Antiquarie prospettive Romane“ verknüpft somit die Darstellung eines Mannes, der mit einer Armillarsphäre Messungen durchführt und diese mit einem Zirkel in sorgfältig konstruierte geometrische Formen umsetzt, mit einer recht summarischen, im Detail der Realität widersprechenden Wiedergabe des römisch-antiken Amphitheaters.

---

<sup>186</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, fol. 68r (Querschnitt), fol. 68v (Teilaufriß). Zu dem „Faszikel 5“, in dem diese Kolosseumszeichnungen enthalten sind: Günther 1988, S. 123–127.

Hans Ost hat sich in seinen „Leonardo-Studien“ mit der Gestaltung dieses Frontispizes ausführlich beschäftigt. Er bringt den Holzschnitt des „prospectivo Melanese depictore“ mit Proportionsstudien in Verbindung, die Leonardo da Vinci, angeregt durch eine intensive Beschäftigung mit Vitruv, um 1490 durchgeführt hat.<sup>187</sup> In einer eigenhändigen Zeichnung Leonardos, die sich heute in Windsor Castle befindet, wird die Proportionsfigur eines knienden Mannes derjenigen eines stehenden gegenübergestellt.<sup>188</sup> Darüber hinaus lässt die in dem Holzschnitt auftretende Aktfigur bezüglich ihrer Haltung zahlreiche Übereinstimmungen mit dem heiligen Hieronymus in einem Gemälde Leonardos, das sich heute in der Pinacoteca Apostolica Vaticana befindet, erkennen.<sup>189</sup>

Der anonyme Künstler entwirft also für einen Text, in dem er seine Nähe zu Leonardo da Vinci formuliert, ein Frontispiz, in dessen Zentrum eine an Leonardos Proportionsstudien angelehnte Aktfigur agiert. Der Kniende, der wohl gemäß den damaligen Vorstellungen eines idealen menschlichen Körpers gebildet ist, verwendet Instrumente, die auf eine Beschäftigung mit den Regeln des Vitruv hindeuten. Armillarsphäre und Zirkel sind Messinstrumente der Astronomie und Geometrie, Wissenschaften, die nach vitruvianischer Lehre zum unabdingbaren Repertoire des Architekten gehören.<sup>190</sup>

Die Kombination einer solchen Proportionsfigur, die über Instrumente aus den Bereichen der Astronomie und Geometrie verfügt, mit antiken Bauwerken lässt gleichermaßen auf eine Auseinandersetzung des „prospectivo Melanese depictore“ mit vitruvianischen Lehrsätzen schließen. Die Proportionen einer ausgewogenen Architektur werden von Vitruv mit jenen eines menschlichen Körpers in Verbindung gebracht.<sup>191</sup>

Das Frontispiz der „Antiquarie prospetiche Romane“ ist somit wohl als Visualisierung einer Idee zu deuten, die den Künstler in ein komplexes System aus Wissenschaft und Kunst einbindet. Die Auseinandersetzung mit den Lehren des Vitruv, das Erforschen der Proportion und Anatomie des menschlichen Körpers, die Beherrschung mathematischer Wissenschaften

---

<sup>187</sup> Ost 1975, S. 48–54.

<sup>188</sup> Windsor Castle, Inv. W 19132r. Zu dieser Zeichnung: Ost 1975, S. 19–21; Zöllner 1987, S. 83–84, Abb. 10.

<sup>189</sup> Neben Hans Ost verweisen auch Doris Diana Fienga und Charles Robertson auf Analogien zwischen der Aktfigur und Werken Leonardo da Vincis, insbesondere dem „Heiligen Hieronymus“ in der Pinacoteca Apostolica Vaticana. Vgl.: Fienga 1974, S. 424; Robertson 1993, S. 383.

<sup>190</sup> Liber Primus, I, Abschnitt 3: „Die Geometrie bietet der Architektur mehrere Hilfen: und zwar vermittelt sie zuerst nach dem Gebrauch des Lineals den Gebrauch des Zirkels, wodurch sie ganz besonders das Aufzeichnen von Gebäuden auf dem Zeichenbrett und das Ausrichten rechter Winkel, waagerechter Flächen und gerader Linien erleichtert.“ Zit. nach der Übersetzung von Curt Fensterbusch: Fensterbusch 1964, S. 25. Für eine Deutung des Frontispizes als Illustration vitruvianischer Regeln: Fienga 1974, S. 424.

<sup>191</sup> Liber Tertius, I, Abschnitt 4: „Wenn also die Natur den menschlichen Körper so zusammengesetzt hat, daß seine Glieder in den Proportionen seiner Gesamtgestalt entsprechen, scheinen die Alten mit gutem Recht bestimmt zu haben, daß auch bei der Ausführung von Bauwerken diese ein genaues symmetrisches Maßverhältnis der einzelnen Glieder zur Gesamterscheinung haben.“ Zit. nach: Fensterbusch 1964, S. 139.

sowie das Studium antiker Architektur sind Grundlage für das kreative Wirken des Künstlers.<sup>192</sup>

Diese Auffassung von einer wissenschaftlich fundierten, anspruchsvollen Tätigkeit des Künstlers wird in den Versen der „Antiquarie prospetive Romane“ gleichermaßen thematisiert. Der Dichter präsentiert hier ein zeitgenössisches Werk, das seinem Kunstideal zu entsprechen vermag: das von Antonio del Pollaiuolo geschaffene Grabmal für Papst Sixtus IV.<sup>193</sup> Die ausführliche Beschreibung des Monuments und seine Einordnung in den Kontext antiker Skulptur lassen die hohe Wertschätzung durch den „prospectiuo Melanese depictore“ erkennen. Als besonders erwähnenswerte Dekoration des Grabmals erscheinen dem Autor die in den Sockelreliefs auftretenden Artes Liberales.<sup>194</sup> Zudem weist er auf die sorgfältige Behandlung der Anatomie der Totenfigur, auf die differenzierte Wiedergabe von Nerven und Knochen, hin, eine besondere Qualität des Werkes, die seinen Schöpfer Antonio del Pollaiuolo dem antiken Bildhauer Praxiteles ebenbürtig erscheinen lässt.<sup>195</sup>

Mit den im Kontext des päpstlichen Grabmals erwähnten „Artes Liberales“ beschäftigt sich der „prospectivo Melanese depictore“ an anderer Stelle des Gedichts ausführlicher. Im Zusammenhang mit den antiken Bauwerken Roms beschreibt er die Ruine des Septizoniums als „Akademie des Vergil“.<sup>196</sup> Nach Auffassung des Dichters habe dieses im schönsten Teil der Stadt gelegene Gebäude ursprünglich über sieben Geschosse mit eleganten Säulengängen an der Außenseite verfügt:

„Era ci di virgilio vna cademia  
edificata nel piu bel di roma  
e hor dintorno allei visi vendemia  
Erano septe scole all alto soma  
de fin colonne alla circumferentia

<sup>192</sup> Vgl.: Ost 1975, S. 52: „Nach der Darstellung des ‘prospettivo’ sind also eine höchst anspruchsvoll aufgefaßte wissenschaftliche Meßkunst, ferner die mit dem Kolosseum repräsentierte und den eigentlichen Gegenstand des Büchleins ausmachende Antike die hauptsächlichen Grundlagen des Künstlers.“

<sup>193</sup> Bl. 4r, Terzinen 112–116. Zu dem Grabmal und der Ikonographie der Artes Liberales: Schüssler 1998; Zitzlsperger 2004, S. 19–38.

<sup>194</sup> Bl. 4r, Terzine 113: „ornato di virtu muse e scientia“.

<sup>195</sup> Bl. 4r, Terzine 116.

<sup>196</sup> Bl. 4r, Terzinen 96–105. Mit zehn Terzinen gehört die Beschreibung dieses Monuments zu den ausführlichsten des gesamten Gedichts. Zur Identifizierung des Septizoniums als „Scuola di Virgilio“: Comparetti 1875, S. 295; Hülsen 1932, S. 143; Spargo 1934, S. 285–286, S. 440–441, Anm. 22. Auch im 16. Jahrhundert ist diese Benennung des Septizoniums üblich, wie die Bildunterschrift zu einer Ansicht der Ruine von Étienne Du Pérac verrät: „Vestigii del settizonio di Seuro Imperatore, che fu un sepolcro che egli si edifico sopra la strada Appia, non per altra cagione, se non che quelli che ueniuan di Africa, le hauessero su gli occhi, questo edifitio faceua facc.<sup>ia</sup> a mezo giorno, et e’ tutto di opera Corinthia, con bellissimi colonnj, di uarii pietre mischie, parte striate e parte senza, con li loro membri di marmoro, fu chiamato anco settizolio da sette solari che aueua, et che si uede nella parte di dietro. Il uulgo lo chiamo la scola di Virgilio“ (Du Pérac 1575, Taf. 13). Der wohl um 1410 bis 1415 entstandene „Tractatus de rebus antiquis et situ urbis Romae“ überliefert das Septizonium ebenfalls als ein den sieben „Artes Liberales“ geweihter Bau: „Ad Septem solia fuit sedes omnium septem scientiarum, posito quod aliqui velint dicere templum Solis fuisse, vel domum Severi Afri: sed derivatio sua est Septem viarum, idest septem omnium scientiarum domus: et sic creditur et affirmatur per diaconum Aquilegiensem.“ Zit. nach: Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 4, S. 146.

e hor vene son tre che aqua cola“<sup>197</sup>

Jede der sieben „Schulen“ soll einer der „Artes Liberales“ vorbehalten gewesen sein. Der Astronomie wird als „prima scientia“ das oberste Geschoss, dem Himmel am nächsten, zugestanden. In den darunterliegenden Stockwerken werden die übrigen zum Quadrivium gehörenden mathematischen Künste, Musik, Geometrie und Arithmetik, angeordnet. Die untersten drei Geschosse sind dem Trivium, bestehend aus Rhetorik, Logik und Grammatik, zugewiesen.<sup>198</sup> Das Gedicht betont hier, analog der Darstellung des Frontispizholzschnittes, die besondere Bedeutung der Geometrie für die Arbeit des Architekten:

„Era la terza poi geometria  
che porgi all architator la ritta giona  
marte col fondo dela prospetia“<sup>199</sup>

In einem konkreten Bauwerk der Stadt Rom, dem Septizonium, materialisiert sich so durch die Beschreibung des „prospectivo Melanese depictore“ das in den „Artes Liberales“ formulierte Bildungsideal der Antike, das der Mailänder Maler in enger Verbindung mit der künstlerischen Tätigkeit seiner eigenen Zeit sieht.

Die ungenaue, fehlerhafte Darstellung der Kolosseumsarchitektur im Frontispiz sowie die Sprachlosigkeit des Dichters angesichts des antiken Bauwerks offenbaren jedoch, dass es sich bei den in den „Antiquarie prospetive Romane“ postulierten Vorstellungen vom Studium der römischen Antike durch den Gelehrten, Künstler und Architekten um unerreichte Ideale handelt. Die vermeintliche „Akademie des Vergil“ ist im Rom des späten 15. Jahrhunderts nur in ruinösem Zustand erhalten und auf drei Geschosse reduziert. Das in den Sonetten hochgepriesene Reiterdenkmal zu Ehren Francesco I. Sforza ist nicht über den Zustand eines Modells hinausgelangt. Und schließlich präsentiert das ambitionierte Werk des anonymen Dichters und Malers, der sich selbst als Verehrer der Antiken versteht, ein Bild des flavischen Amphitheaters, das noch ganz den Traditionen des 15. Jahrhunderts verhaftet ist.<sup>200</sup>

<sup>197</sup> Bl. 4r, Terzinen 96–97.

<sup>198</sup> Bl. 4r, Terzine 99 („astrologia“), Terzine 100 („musica“), Terzine 101 („geometria“), Terzine 102 („arismetica“); Terzine 103 („Retorica“), Terzine 104 („loica“), Terzine 105 („grāmatico“).

<sup>199</sup> Bl. 4r, Terzine 101.

<sup>200</sup> Dementsprechend kritisch äußert sich Lamberto Donati zu den künstlerischen Leistungen des „prospectiuo Melanese depictore“: „Le assurdità che la composizione contiene rivelano che lo xilografo capiva assai poco le terzine, la nessuna corrispondenza con lo stile e la tecnica della xilografia romana, e degli altri luoghi, mostra che egli era un artigiano isolato, è bene che non ci abbia dato altre opere.“ Zit. nach: Donati 1962, S. 403. Vgl. auch die Einschätzung Julius von Schlosser: „Der Geist dieser wunderlichen halbbarbarischen Terzinen, die einen dem Kreise des Leonardo nahestehenden Mailänder Malers zum Autor haben, sind ein merkwürdiges Gemisch von quattrocentistischer Romantik und archäologisch inspiriertem Humanismus des beginnenden Cinquecento.“ Zit. nach: Schlosser 1916, S. 54.

## **2.) Das 16. Jahrhundert. Das Kolosseum in Rekonstruktion und Ruinenbild**

### 2.1) Das Kolosseum als Amphitheater des antiken Rom in der Druckgraphik südlich der Alpen

#### 2.1.1) „Entellus und Dares“: Ein Programmbild der frühen Archäologie

Erst im dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, vermutlich über zwanzig Jahre nach der Entstehung des Gedichts der „Antiquarie prospetice Romane“ und des zugehörigen Frontispizholzschnittes lässt sich ein neues Bild des Kolosseums im Medium der Druckgraphik nachweisen. Ähnlich wie in den Darstellungen des vorhergehenden Jahrhunderts, den Florentiner Kupferstichen zur Vergillegende und dem Frontispiz der „Antiquarie prospetice Romane“, tritt das Monument auch hier als Architekturkulisse hinter einer den Vordergrund dominierenden figürlichen Komposition in Erscheinung. Die Darstellung des Bauwerks unterscheidet sich jedoch grundlegend von den Kolosseumbildern des 15. Jahrhunderts. Das antike Monument wird, entsprechend seinem tatsächlichen Zustand im 16. Jahrhundert, als eine der fortschreitenden Zerstörung überlassene Architekturuine präsentiert – ein Aspekt des römischen Amphitheaters, der nun erstmals Eingang in eine druckgraphische Darstellung findet, in ein Werk des aus Ravenna stammenden Kupferstechers Marco Dente (Abb. 7).<sup>201</sup>

Eine Inschrift am unteren Rand dieses Kupferstichs, „Entelli et Daret Cestuum Certamen“, informiert über den Gegenstand der Darstellung, eine Kampfszene aus der „Aeneis“ des antiken Dichters Vergil. Dem Titel fügt der Künstler sein Monogramm „SR“ hinzu, ein Sigel, das in der Forschung einmütig Marco Dente zugeordnet wird.<sup>202</sup>

<sup>201</sup> Kupferstich: ca. 310 x 272 mm (Blatt; dicht am Bildrand beschnitten), beschr. r. u.: „ENTEELLI / ET DARET / CESTVVM / CERT. / SR“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, scat. 14, FC 30544. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 14, S. 159, Kat. 195; Tauriscus 1819, S. 227, Kat. 45; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 14, S. 15, Kat. 35; Ferrario 1836, S. 100; Le Blanc 1854–1890, Bd. 2, S. 111, Kat. 27; Passavant 1860–1864, Bd. 2, S. 592–593, Kat. 87, Bd. 6, S. 69, Kat. 22; Andresen 1870–1873 (1982), Bd. 1, S. 346, Kat. 6; Ruland 1876, S. 350, Kat. B.XXV.2; Thode 1881, S. 35–36, Kat. 53; Hind 1912, S. 14, Abb. 48; Petrucci 1964, Taf. 25; Oberhuber 1966, S. 107–108, Kat. 154; Di Macco 1971, S. 439, Kat. 87; Drawings and Prints of the First Maniera 1973, S. 82, Abb. 89; Krug 1975, S. 31–36; Oberhuber 1978b, S. 192, Kat. 195; Lord 1984, S. 86, Abb. 11; Morello 1984, S. 351, Kat. 132; Netzer 1984, S. 92, Kat. 354; Raphael invenit 1985, S. 236, Kat. IX.1, S. 794, Abb. 1b; Morello 1986, S. 99, Kat. 108; Davis 1988, S. 78–79, Kat. 21; Bernhard-Walcher 1989, S. 8–21, Kat. I/19; Bilderwelten der Renaissance 1992, S. 124, Kat. 106; Massari 1993, S. 41–42, Kat. 37; Gnann / Oberhuber 1999, S. 286, Kat. 204; Höper 2001, S. 207, Kat. A 92, Abb. 221.

<sup>202</sup> Die Auflösung des Monogramms in der Sekundärliteratur weist leichte Variationen auf: Oberhuber 1966, S. 107 („Ravennas Sculptor“); Morello 1984, S. 351, Kat. 132 („Ravennas sculptor“); Morello 1986, S. 99, Kat.



Der Kupferstich wird allgemein in die zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts datiert. In dieser Zeit ist Marco Dente in Rom tätig. Er gehört zu einer Gruppe von Künstlern, die im unmittelbaren Umfeld und sicherlich unter direkter Mitwirkung des Raffaello Sanzio druckgraphische Darstellungen entwickeln und publizieren.<sup>203</sup> Bereits in den Viten des Giorgio Vasari wird das große Interesse Raffaels am druckgraphischen Medium zur Verbreitung seiner eigenen Ideen und Kompositionen überliefert und die fruchtbare Zusammenarbeit mit verschiedenen Künstlern, den Kupferstechern Marcantonio Raimondi, Agostino Veneziano und Marco Dente sowie dem Clairobscur-Holzschneider Ugo da Carpi, ausführlich beschrieben.<sup>204</sup> Ein weiteres Mitglied dieser künstlerischen Kooperation ist Baviero de' Carocci, genannt Baviera, der zunächst wohl in erster Linie für das Drucken der Graphik zuständig ist. Nach dem Tod Raffaels gelangt er in den Besitz der Druckplatten und betätigt sich als selbständiger Verleger von Druckgraphik.<sup>205</sup>

In das von Raffael initiierte Unternehmen zur Produktion und Publikation von Druckgraphik tritt vermutlich um 1515 Marco Dente als Schüler des Marcantonio Raimondi ein. Er wird so Teilhaber an einem zukunftsweisenden Projekt, das für die weitere Entwicklung der Druckgraphik, sowohl unter künstlerischen als auch organisatorischen Aspekten, von außerordentlicher Bedeutung sein wird.<sup>206</sup> Der Kupferstich „Entellus und Dares“ ist vermutlich in dieser Phase von Dentes Tätigkeit innerhalb des „Raffael-Teams“ entstanden. Er wird in die Jahre um 1520 bis 1525 datiert.<sup>207</sup>

Neben dem Hinweis auf den Urheber informiert die Beschriftung über die Thematik des Kupferstichs. Die Darstellung zeigt eine Episode aus dem fünften Buch der „Aeneis“, einen

108 („Ravennas sculptor“); Leuschner 2000, S. 183–184 („Ravennas sculpsit“); Höper 2001, S. 207, Kat. A 92 („Sculptor Ravennae“), S. 524 („Sculptor Ravennanus“). Vgl. dagegen die abweichende Interpretation Carla Lords als „Raffaele Sanzio“: Lord 1984, S. 81, S. 86.

<sup>203</sup> Zur Person des Marco Dente da Ravenna: Thausing 1869, S. 146–160; Oberhuber 1966, S. 22, S. 107–108; Oberhuber 1984, S. 337; Massari 1993, S. 25; Gnann / Oberhuber 1999, S. 47; Leuschner 2000, S. 183–184; Höper 2001, S. 55.

<sup>204</sup> Vgl.: Vasari / Milanesi 1878–1885, Bd. 5, S. 411–412; Vasari / Fein 2000, S. 403–404; Viljoen 2001a, S. 1.

<sup>205</sup> Lord 1984, S. 81; Bellini 1992, S. 28; Landau / Parshall 1994, S. 299; Höper 2001, S. 56–57, S. 69; Viljoen 2001a, S. 1–2, S. 5–6.

<sup>206</sup> Zu Arbeit und Wirken dieses „Raffael-Teams“: Ozzola 1910, S. 400–402; Hülsen 1921, S. 122; Bellini 1975, S. 18–19; Borea 1979, S. 353–358; Lord 1984, S. 81–92; Büttner 1992, S. 11; Landau / Parshall 1994, S. 120–146; Gnann / Oberhuber 1999, S. 45–48; Höper 2001, S. 51–61. Vgl.: Höper 2001, S. 56: „Daß durch Raffaels Idee, ein Graphik-Unternehmen einzurichten, welches speziell für diesen Zweck entworfene Kompositionen verbreitete, nicht nur ein ganzer Kunstzweig belebt wurde und zu Ansehen kam, sondern auch der Beruf des Verlegers in die Geschichte der druckgraphischen Kunst eingeführt wurde, gehört sicherlich zu seinen bedeutendsten Leistungen außerhalb seiner malerischen Tätigkeit.“

<sup>207</sup> Massari 1993, S. 41–42, Kat. 37: „Tale datazione sembrerebbe confermata dalla maturità del linguaggio del ravennate, dalla resa degli effetti chiaroscurali e dall'articolazione delle figure nei diversi piani di profondità in grado di rendere la potenza scultorea e il senso del movimento proprie dei protagonisti, il tratto variato del bulino, per inclinazione e lunghezza della linea, crea effetti di vibrazione luministica con risultati di 'pittoricismo' tipici di Marco.“ Vgl. auch: Gnann / Oberhuber 1999, S. 286, Kat. 204; Höper 2001, S. 207, Kat. A 92.

Faustkampf, „Cestuum Certamen“, der anlässlich der Leichenspiele zum Todestag des Anchises, des Vaters des Aeneas, von zwei Helden des trojanischen Krieges ausgetragen wird. In der ausführlichen Schilderung dieses Kampfes arbeitet Vergil die psychischen und physischen Eigenheiten der Gegner dezidiert heraus. Der Dichter präsentiert zwei gegensätzliche Charaktere, Dares, einen jungen, sizilianischen Helden, der ungeduldig seinen Kampf erwartet, sich seines Sieges sicher ist und aufgrund seiner Stärke, Jugend und Beweglichkeit tatsächlich zunächst als Favorit erscheint. Als Gegenbild dazu entwickelt Vergil die Figur des Entellus, eines älteren, besonnenen, trojanischen Helden, der nach langem Zögern zum Kampf antritt, sich dann aber als überlegen und erfolgreich erweist.<sup>208</sup> Schließlich endet der Kampf zwischen Jung und Alt mit einem Schiedsspruch des Aeneas, der die Niederlage des Dares besiegelt:

„infelix, quae tanta animum dementia cepit,  
non viris alias conversaque numina sentis?  
Cede deo.“<sup>209</sup>

In Marco Dentés Komposition werden die Kontrahenten Entellus und Dares unmittelbar einander gegenübergestellt. Die Anfangsphase des Faustkampfes wird gezeigt. Die Beteiligten scheinen sich noch gegenseitig in Erwartung des ersten Schlages zu umkreisen.<sup>210</sup> Die Figuren sind spiegelbildlich zueinander angelegt. Ihre Gestik stimmt weitgehend überein: Beide Kämpfer schreiten nach rechts aus. Ihre Arme halten sie erhoben. Ihre Hände sind zu Fäusten geballt und mit Riemen, den „Caestus“<sup>211</sup>, umschnürt. Mit ihrem rechten Arm holen sie zum Schlag aus. Den linken haben sie als Abwehr zwischen sich und ihr Gegenüber geschoben. Marco Dente entwickelt eine nahezu symmetrische, auf ein gemeinsames Zentrum gerichtete Figurengruppe, die sich um eine zentrale Achse zu drehen scheint.<sup>212</sup>

So verbildlicht der Künstler die Anspannung und Konzentration der antiken Helden in ihrem Kampf, das gegenseitige Belauern und Taxieren, das Umkreisen des Gegners. Der Ausgang des Faustkampfes ist in diesem Stadium noch nicht abzusehen.

<sup>208</sup> Publius Vergilius Maro: Aeneis, 5. Buch, Verse 362–484. Vgl.: Vergil / Veizin 1956, S. 238–247. Zu der gegensätzlichen Charakterisierung der beiden Kämpfer in Vergils „Aeneis“: Polverini 1984, S. 1000; Polverini 1985, S. 321.

<sup>209</sup> Publius Vergilius Maro: Aeneis, 5. Buch, Verse 465–467. Zit. nach: Vergil / Veizin 1956, S. 244.

<sup>210</sup> Vgl.: Publius Vergilius Maro: Aeneis, 5. Buch, Verse 426–432: „constitit, in digitos extemplo arrectus uterque / brachiaque ad superas interritus extulit auras. / abduxere retro longe capita ardua ab ictu / inmiscitque manus manibus pugnamque lacessunt, / ille pedum melior motu fretusque iuventa, / hic membris et mole valens, sed tarda trementi / genua labant, vastos quatit aeger anhelitus artus.“ Zit. nach: Vergil / Veizin 1956, S. 242.

<sup>211</sup> Zu dem als „Caestus“ bezeichneten Riemengeflecht, mit dem in der Antike die Hände der Faustkämpfer umwickelt wurden: Jüthner 1897, Sp. 1319–1321. Vgl. die ausführliche Beschreibung der „Caestus“ des Entellus in der „Aeneis“: 5. Buch, Verse 400–408. Vgl.: Vergil / Veizin 1956, S. 240–241.

<sup>212</sup> „Si ha l'impressione che i due pugili continuino a girarsi intorno senza sosta.“ Zit. nach: Gnann / Oberhuber 1999, S. 286, Kat. 204.

Auch in der Positionierung der Figuren im Bildraum wird die verhaltene Dynamik des beginnenden Kampfes verdeutlicht. Die beiden Kontrahenten bewegen sich auf einer verhältnismäßig schmalen Bühne im Vordergrund der Darstellung. Zu ihren Füßen scheint das Gelände eine Kreisform auszubilden und somit den Aktionsradius der Figuren festzulegen und zu begrenzen. Außerhalb dieses Kreises sind kleinere Hindernisse und Stolperfallen, Pflanzen und ein niedriger Baumstumpf, auf dem Boden erkennbar. Links vorne senkt sich das Gelände in einer Stufe abrupt ab. Rechts im Vordergrund steigt das Bodenniveau dagegen etwas an. Hier postiert Dente den Stein, der die Inschrift mit dem Titel des Blattes und seinem Künstlermonogramm trägt. Als hinterer Abschluss der Kampfstätte dient eine Mauer, die von links weit in den Bildraum hineinragt. Ihre Oberfläche ist unverputzt: Steinlagen von Quadern verschiedener Größe und einzelne Risse im Mauerwerk werden sichtbar. Der obere Rand scheint bis auf eine kleine Partie des Kranzgesimses abgebrochen zu sein; hier ist wuchernde, sich ausbreitende Vegetation zu sehen. Der architektonische Kontext, zu dem diese Mauer ursprünglich gehört hat, bleibt dem Betrachter gänzlich verborgen. Sie dient in der von Dente entwickelten Komposition als weitgehend neutrale Folie, vor der die Kampfszene des Vordergrundes entfaltet wird. Die Dynamik des Kampfes wird nicht nur mithilfe illusionistischer Bildmotive begrenzt und gebunden. Die Wahl des Bildausschnitts dient ebenfalls der Konzentration und Verdichtung der Darstellung. So stoßen die weit zum Schlag ausholenden Fäuste der Kämpfer, die die äußersten Punkte der Figurengruppe bezeichnen, an den linken und rechten Bildrand an.

Diese Spannung, die durch die Positionierung der beiden Kämpfer zueinander und durch ihre Einbindung in den Bildraum entsteht, wird in der Gestaltung des Hintergrundes teilweise wieder durchbrochen. Die von links in die Darstellung hineinragende Mauer endet plötzlich hinter der Figur des rechten Kämpfers. Hier öffnet sich der Ausblick auf ein dahinterliegendes Areal, das von einer riesigen, bis an den oberen Bildrand hinaufreichenden Architektur dominiert wird. Marco Dente wählt hier das Kolosseum als Kulisse für die Kampfszene der mythischen Helden Entellus und Dares. Der Künstler spielt vermutlich auf die ursprüngliche Nutzung des Bauwerks als Kampfplatz, als Arena des antiken Rom, an. Trotz der ausführlichen Beschreibung des Faustkampfes und der beiden Gegner in 123 Versen der „Aeneis“ verzichtet Vergil auf Informationen zu dem genauen Aussehen des Austragungsortes. Lediglich der Eintritt des Entellus in die Arena wird geschildert.<sup>213</sup>

In Marco Dentes Komposition fungiert das Kolosseumsmotiv im Hintergrund wohl gleich einem klassischen Zitat, durch das dem Betrachter eine antike Kampfstätte vor Augen geführt

---

<sup>213</sup> Publius Vergilius Maro: Aeneis, 5. Buch, Verse 422–423: „et magnos membrorum artus, magna ossa lacertosque / exiit atque ingens media constitit harena“. Zit. nach: Vergil / Vezin 1956, S. 242.

werden soll. Das römische Monument dient in diesem Kontext sicher nicht einer Lokalisierung des Geschehens. Die Kämpfer werden nicht, wie in der „Aeneis“ des Vergil, in der Mitte der Arena präsentiert, sondern außerhalb des Gebäudes, in gewisser Distanz zu dem römischen Amphitheater. Zudem zeigt Dente das Monument nicht, wie es beispielsweise in den Florentiner Kupferstichen zur Vergillegende geschehen ist, als funktionstüchtiges, intaktes Bauwerk. Stattdessen verwendet er eine für das Medium der Druckgraphik neue Perspektive, die gerade das Ruinöse und Zerstörte der Architektur offenbart. Er bemüht sich um eine wirklichkeitsnahe Wiedergabe des Kolosseums. Erstmals lassen sich aus der Gestaltung des Kolosseumbildes der von dem Künstler der Darstellung zugrunde gelegte Betrachterstandpunkt und die gewählte Perspektive auf das Bauwerk ablesen. Die Aufnahme der Architektur erfolgt von Südwesten, vermutlich von einer Position nahe der Meta Sudans. Der Blick des Betrachters richtet sich nach Nordosten. Die große Bruchstelle, mit der die an der Nordseite des Bauwerks erhaltene Fassade jäh endet, rückt somit in den Fokus der Darstellung. Hier sind die inneren Strukturen des Gebäudes sichtbar. Unmittelbar hinter der Fassade öffnen sich die beiden unteren tonnengewölbten Geschosse des äußeren Umgangs. Zahlreiche Arkaden führen von außen in den Umgang hinein und von dort weiter in die inneren Strukturen des Bauwerks. Zumindest im Erdgeschoss lassen sich Reste der inneren Wandgliederung, Pilaster und ein dreiteiliger Architrav, erkennen. Die über dem zweiten Geschoss des Umgangs sichtbaren Partien sind dagegen weitgehend zerstört. Hier ragt die Außenmauer des Gebäudes steil empor. Die Arkaden der Fassade und einzelne Gewölbereste der oberen Umgänge sind erkennbar. Vier Fenster durchbrechen das Mauerwerk auf Höhe der Attika. Darüber erscheinen zwei Reihen von Konsolen verschiedener Größe und Gestalt.

Die Außenseite des Bauwerks ist gänzlich aus dem Blickfeld gerückt: Die Fassade wird nur im Profil erkennbar. Die für das Kolosseum charakteristische Superposition ist daher kaum fassbar. Unmittelbar an der Bruchstelle der Fassade ist im Erdgeschoss eine Halbsäule mit einem Kapitell dorischer Ordnung zu sehen. Das Kapitell der zweiten Ordnung wird jedoch von der Faust des rechten Kämpfers völlig verdeckt. Die beiden oberen Geschosse der Fassade sind lediglich skizzenhaft umrissen. Das Konsolengesims der Attika wird nur flüchtig angedeutet.

Die Ansicht von Südwesten erlaubt es Marco Dente, eine Partie des Kolosseums in einer Art Querschnitt zu präsentieren. Dabei macht er sich den tatsächlichen Erhaltungszustand der Ruine zunutze. Die architektonische Struktur des Monuments wird zumindest in Teilen offengelegt und ein räumlicher Bezug zwischen der Fassade mit ihren Arkaden- und Fensteröffnungen sowie dem dahinter anschließenden Umgang mit seinen weiter ins Innere

führenden Arkaden hergestellt. Gleichzeitig mit dieser eher analytischen Betrachtungsweise der Architektur thematisiert Dente aber auch den Aspekt der fortschreitenden Zerstörung und des Zerfalls der Ruine: Das Kolosseum erscheint tief versunken im Gelände. Vegetation breitet sich auf den Mauerzügen aus. Einzelne Risse durchziehen das geborstene Mauerwerk. Mit diesem Kupferstich wird somit erstmals im Medium der Druckgraphik eine Ansicht des Kolosseums entwickelt, die von einem nachvollziehbaren Betrachterstandpunkt aufgenommen ist und das Erscheinungsbild der Architektur im frühen 16. Jahrhundert realitätsnah überliefert. Trotz dieser bedeutenden Neuerungen gegenüber den älteren druckgraphischen Wiedergaben erscheint das Kolosseumsbild hier als untergeordnetes Motiv, das Monument dient lediglich als Kulisse für die Haupthandlung des Vordergrundes. Der rekonstruierte Betrachterstandpunkt nahe der Meta Sudans lässt sich in der Gesamtkomposition der Darstellung nicht lokalisieren. Große Partien der Architektur werden durch Bildelemente des Vordergrundes verdeckt. Zudem hat Dente bei der Übertragung der Vorzeichnung auf die Druckplatte keine Rücksicht auf die Seitenrichtigkeit der Wiedergabe genommen: Das Kolosseum erscheint seitenverkehrt.

Der Kupferstich „Entellus und Dares“ wird aus mehreren Bildelementen komponiert, die zueinander in Beziehung gesetzt und in einer gewissen Spannung gehalten werden. Diese einzelnen Motive, die den Vordergrund dominierende Figurengruppe, die von links in das Bild hineinstoßende Mauer und das im Hintergrund aufragende Kolosseum, erscheinen in einzelnen Ebenen hintereinandergestaffelt. Die Distanz dieser Schichten zueinander ist für den Betrachter nicht erkennbar. Die Entwicklung eines einheitlichen Bildraumes, in den die gesamte Komposition eingefügt wäre, wird hier nicht geleistet.

Bereits dieser pasticcioartige Charakter der Darstellung kann einen Hinweis bieten, wie Marco Dente seinen Kupferstich entworfen hat: Der Künstler greift auf verschiedene, bereits existierende Bildquellen zurück, die ihm als Vorlagen für die einzelnen Bereiche der Darstellung zur Verfügung standen und adäquat erschienen.

So beruht auch die für die Druckgraphik so neuartige Perspektive auf das Kolosseum sicher nicht auf einem unmittelbaren Studium des römischen Bauwerks. Marco Dentes Kupferstich ist vielmehr Teil einer ganzen Reihe von Kolosseumsbildern, die aufgrund zahlreicher Übereinstimmungen, bezüglich der Wahl des Betrachterstandpunkts und der Perspektive sowie der Wiedergabe architektonischer Details, eine geschlossene Gruppe zu bilden scheinen. Diese Darstellungen sind in verschiedenen künstlerischen Medien, Zeichnung, Druckgraphik, Fresko und Intarsie, überliefert. Das Urbild, das am Anfang dieser Reihe zu

vermuten ist, lässt sich nicht mehr fassen. Es scheint sich jedoch um eine außerordentlich einflussreiche Darstellung gehandelt zu haben, die über mehrere Kopien große Verbreitung und Eingang in verschiedene Kunstgattungen gefunden hat.<sup>214</sup>

Dieses prominente, „klassische“ Kolosseumbild wird von Marco Dente für die Gestaltung seines Kupferstichs ebenfalls aufgegriffen. Die unmittelbare Vorlage, die dem Künstler in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts in Rom zur Verfügung gestanden hat, ist allerdings nicht mehr fassbar. Es lassen sich zwar zahlreiche Übereinstimmungen zwischen dem Kupferstich und einer im „Codex Escorialensis“ enthaltenen Kolosseumszeichnung feststellen.<sup>215</sup> Jedoch hat sich dieser Codex bereits in Spanien befunden, als Marco Dente im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Rom eintrifft.<sup>216</sup>

Die Wiedergabe der antiken Ruine erfolgt in der Zeichnung des „Codex Escorialensis“ und in Marco Dentes Kupferstich aus derselben Perspektive: Der Betrachterstandpunkt liegt südwestlich des Monuments. Die Bruchstelle, mit der die Außenwand des Kolosseums endet, und die dahinterliegenden inneren Mauerzüge und Gänge rücken in den Fokus der Darstellung. Bis in einzelne Details lassen sich Analogien zwischen dem Kupferstich und der Zeichnung feststellen: Die Zahl und die Positionierung der an der Fassade erkennbaren Arkaden und Attikafenster sowie die Gestalt der Gewölbereste im oberen Geschoss stimmen in den Darstellungen weitgehend überein. Die Tonnengewölbe der unteren Umgänge wirken in beiden Kolosseumbildern weniger wie architektonisch geformte Strukturen; sie ähneln

---

<sup>214</sup> Hermann Egger und Christian Hülsen weisen bereits 1906 auf bemerkenswerte Übereinstimmungen bezüglich der Wahl des Betrachterstandpunkts in einer Kolosseumszeichnung im Codex Escorialensis (El Escorial, 28 II 12, fol. 24v), dem Kupferstich des Marco Dente (hier fälschlicherweise als Silvestro di Ravenna identifiziert), einer Zeichnung des Giuliano da Sangallo im Taccuino Senese (Siena, Biblioteca Comunale, Inv. S IV 8, fol. 6v–7r. Vgl.: Günther 1988, S. 129, Abb. 23) einem Fresko des Amico Aspertini („Taufe des Hl. Augustinus“, San Frediano, Lucca) sowie einem Kupferstich des Agostino Veneziano hin: Egger 1906, S. 44, S. 88, Kat. 24v (Christian Hülsen). Zu dem Kupferstich Agostino Venezianos: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 14, S. 331, Kat. 440; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 11, S. 167, Kat. 115; Passavant 1860–1864, Bd. 6, S. 60, Kat. 96; Le Blanc 1854–1890, Bd. 3, S. 76, Kat. 84; Di Macco 1971, S. 436, Kat. 30; Oberhuber 1978b, S. 118, Kat. 440. Weitere vergleichbare Darstellungen der Kolosseumsruine sind in Christiane Denker Nesselraths Beitrag „Il Colosseo“ in dem Ausstellungskatalog „La Roma di Leon Battista Alberti“ abgebildet: Denker Nesselrath 2005, S. 204–206; Anonymer Künstler: Federzeichnung, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 4379A v. Fra Giovanni da Verona: Intarsie, Abbazia di Monte Oliveto Maggiore, Chor. Vgl. auch: Di Macco 1971, S. 436–437, Kat. 39; Nesselrath 1996, S. 181, Abb. 21. Zu dem Prototyp, der vermutlich für die Zeichnung im „Codex Escorialensis“ als Vorbild gedient hat: Nesselrath 1996, S. 193–194.

<sup>215</sup> El Escorial, Codex Escorialensis, 28 II 12, fol. 24v. Angaben nach: Günther 1988, S. 40–41, Abb. 2. Vgl.: Egger 1906, S. 88 (Christian Hülsen); Shearman 1977, S. 127–128, S. 142, Anm. 25; Nesselrath 1996, S. 194, Abb. 55; Viljoen 2001a, S. 110, Anm. 77; Denker Nesselrath 2005, S. 205.

<sup>216</sup> Die Ankunft Dentes in Rom und der Beginn seiner Mitarbeit in der Raimondi-Werkstatt werden unterschiedlich datiert: Massari 1993, S. 25 (1510 Ankunft in Rom); Leuschner 2000, S. 183 (1515–1516 Ankunft in Rom); Höper 2001, S. 524 (etwa 1510 Ankunft in Rom; 1515/1516 Eintritt in die Raffael-Raimondi-Werkstatt). Die Zeichnungen des „Codex Escorialensis“ dienten ab 1509 als Vorlagen für die Errichtung des Schlosses La Calahorra durch Don Rodrigo de Vivar y Mendoza. Zur Datierung des Codex in die Zeit um 1506 bis 1508 und seiner Verwendung als Musterbuch für La Calahorra: Krufft 1970, S. 44–47; Shearman 1977, S. 107–109; Nesselrath 1996, S. 182.

vielmehr natürlich gewachsenen, dunklen Höhlen, die von hohem Erdreich bedeckt sind. Das Bauwerk scheint in wellenartigen Erdhügeln zu versinken.<sup>217</sup>

Bei diesen Analogien handelt es sich wohl keineswegs um zufällige Übereinstimmungen, die lediglich von dem gemeinsamen Betrachterstandpunkt und der Entstehungszeit herrühren. So zeichnet Marten van Heemskerck in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts das Kolosseum aus einer ganz ähnlichen Perspektive. Er wählt ebenfalls einen südwestlich der Ruine gelegenen Betrachterstandpunkt. Im Gegensatz zu dem Kupferstich Dentes scheint Heemskercks Zeichnung aber unmittelbar im Angesicht des Monuments entstanden zu sein. Sie lässt sich nicht auf einen älteren Prototyp zurückführen. So ähnelt sie zwar in ihrer allgemeinen Anlage durchaus dem Kolosseumbild Dentes. Jedoch wird das Ruinöse und der zunehmende Verfall des Bauwerks von Heemskerck viel stärker thematisiert als in dem Blatt des italienischen Künstlers: Die architektonische Struktur des Kolosseums ist in der Zeichnung des Niederländers kaum fassbar: Die Mauerzüge und Gewölbe werden von dichter Vegetation überwuchert und größtenteils verdeckt. Auch die Anzahl der erkennbaren Arkaden und Fenster stimmt in keinsten Weise mit Dentes Kolosseumbild überein.<sup>218</sup>

Die von Heemskerck und Dente gewählte Perspektive auf das römische Monument, in der die hochaufragende, unmittelbar abbrechende Außenwand, die tonnengewölbten Umgänge und das geborstene Mauerwerk des Inneren zu einer eindrucksvollen Gesamtansicht verbunden werden, scheint somit eine außerordentliche Faszination auf unterschiedliche Künstlerpersönlichkeiten, sowohl italienischer als auch niederländischer Herkunft, ausgeübt zu haben.<sup>219</sup>

Die Darstellung des Kolosseums als Architekturuine, die sich vermutlich bereits im frühen 16. Jahrhundert herausgebildet und über mehrere Kopien verbreitet hat, findet somit über den Kupferstich des Marco Dente in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts Eingang in das

<sup>217</sup> Diese Analogien sind bei weiteren Vertretern der Gruppe erkennbar, so z.B. der Intarsie des Fra Giovanni da Verona in der Abbazia di Monte Oliveto Maggiore sowie der Federzeichnung eines anonymen Künstlers in Florenz (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 4379Av). Vgl.: Nesselrath 1996, S. 181, Abb. 21; Rea 1996, S. 201; Denker Nesselrath 2005, S. 205–206; La Roma di Leon Battista Alberti 2005, S. 208, Kat. II.3.1 (Christiane Denker Nesselrath).

<sup>218</sup> Federzeichnung, mit Kreide schattiert: 131 x 205 mm, Kupferstichkabinett Berlin, 79D2 70r. Angaben nach: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 1, S. 36, Kat. 70. Vgl.: Oehler 1997, S. 119, S. 121, Kat. 26.1.

<sup>219</sup> Vgl. auch die Federzeichnung im Berliner Skizzenbuch des Maerten van Heemskerck, Kupferstichkabinett Berlin, Inv. 79D2a 56v: 186 x 262 mm. Angaben nach: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 2, S. 34–35, Kat. 56v. Eine von Hieronymus Cock 1551 publizierte Radierung wählt eine ganz ähnliche Perspektive auf das Monument. Allerdings steht hier die große Bruchstelle im Osten des Bauwerks im Zentrum der Darstellung. Es handelt sich um eine seitenverkehrte Wiedergabe: Cock 1551, Taf. „D“: Radierung: 300 x 223 mm (Darstellung), beschr. m. o.: „COLOSSÆI RO PROSPECTVS 5“; bez. u. dat. l. u.: „H. COCK. FE. / 1550“, num. l. o.: „D“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.F.21. Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 180, S. 183, Kat. 27; Kandler 1969, S. 150, Kat. 7, Abb. 105; Riggs 1977, S. 258, Kat. 6; Grelle 1987, S. 38, Kat. 1.4.

Medium der Druckgraphik. Im unmittelbaren Umfeld Dentes lässt sich ein weiteres Beispiel nachweisen, in dem eine klassische Romansicht als Kulisse für eine den Vordergrund dominierende Figurengruppe Verwendung gefunden hat. So zeigt Marcantonio Raimondis Kupferstich „Der Bethlehemitische Kindermord“ im Hintergrund eine Darstellung des Ponte Fabricio, jener Brücke, die von Roms historischem Zentrum zur Tiberinsel hinüberführt.<sup>220</sup>

Ähnlich wie die Ruine des antiken Amphitheaters in Marco Dentes Kupferstich scheint auch hier ein Bauwerk der Stadt Rom als ergänzender inhaltlicher Kommentar zu der Haupthandlung des Vordergrundes zu dienen. Die Brücke, die im Volksmund „Ponte Judeo“ genannt wird, könnte ein Hinweis auf jene biblische Region sein, in der der „Bethlehemitische Kindermord“ stattgefunden hat, die römische Provinz Judäa.<sup>221</sup>

Zudem lässt sich auch zu dieser Architekturkulisse eine entsprechende Darstellung im „Codex Escorialensis“ finden.<sup>222</sup> Marcantonio Raimondi hat vermutlich für die Gestaltung seines Kupferstichs auf eine Vorlage zurückgegriffen, die in enger Verbindung zu diesem Codex steht, also direkt nach diesem kopiert wurde oder auf einen gemeinsamen Vorläufer zurückzuführen ist.<sup>223</sup>

Der Entwurf für den Kupferstich des „Bethlehemitischen Kindermordes“ wird zumeist Raffael zugeschrieben. Bereits von Giorgio Vasari wird er als Urheber der Komposition überliefert.<sup>224</sup> Auch die Verwendung einer Vorlage aus dem Umkreis des „Codex Escorialensis“ könnte auf eine Verbindung des Kupferstichs mit Raffael hindeuten. Durch eine detaillierte Analyse von Zeichnungen Raffaels nach dem römischen Pantheon<sup>225</sup> und einem Vergleich mit entsprechenden Aufnahmen im „Codex Escorialensis“ hat John Shearman überzeugend dargelegt, dass es sich bei den Blättern in El Escorial vermutlich um Kopien nach Originalzeichnungen Raffaels handelt.<sup>226</sup> Diese Kopien sind Bestandteil eines geschlossenen Konvoluts innerhalb des „Codex Escorialensis“, das 57 Blätter umfasst und

<sup>220</sup> Marcantonio Raimondi: „Bethlehemitischer Kindermord“: Kupferstich: 283 x 434 mm. Angaben nach: Stoschek 1999, S. 34–35, Abb. III, S. 58, Anm. 49. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 14, S. 19–24, Kat. 18–20; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 13, S. 452–456, Kat. 88; Passavant 1860–1864, Bd. 6, S. 12–13, Kat. 9; Oberhuber 1978a, S. 29–32, Kat. 18–20; Höper 2001, S. 163–164, Kat. A 8.1.

<sup>221</sup> Emison 1984, S. 262; Getscher 1999, S. 108–110. Vgl.: Höper 2001, S. 164, Kat. A.8.1: „[...] der ‘Ponte Quattro Capi’ oder ‘Ponte Fabricius’ wurde im Volksmund auch Ponte Judeo’ genannt, der Kindermord fand in der Provinz Judäa statt, offenbar hat Raimondi auch einen inhaltlichen Bezug gesucht; [...] die Wahl dieser Brücke geht auf Raffael zurück, weniger aus kompositionellen als aus ikonographischen Gründen.“

<sup>222</sup> El Escorial, Codex Escorialensis, 28 II 12, fol. 27v. Vgl.: Egger 1906, S. 91 (Christian Hülsen).

<sup>223</sup> Egger 1906, S. 43, Taf. 2, Abb. 35–36; Shearman 1977, S. 127–128; Morello 1986, Kat. 39; Landau / Parshall 1994, S. 123–128; Nesselrath 1996, S. 191, S. 188, Abb. 42; Stoschek 1999, S. 34–35, Anm. 49–51; Höper 2001, S. 163–164, Kat. 8.1.

<sup>224</sup> Vasari / Milanesi 1878–1885, Bd. 5, S. 411; Vasari / Fein 2000, S. 403–404. Für die Zuschreibung an Raffael anhand erhaltener Vorzeichnungen für den Kupferstich: Landau / Parshall 1994, S. 123–124. Vgl. auch: Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, Kat. 345; Stoschek 1999, S. 34–35, S. 58, Anm. 49; Höper 2001, S. 163, Kat. A 8.1.

<sup>225</sup> Florenz, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, UA 164r–v: 278 x 406 mm. Angaben nach: Shearman 1977, S. 108–109, S. 141, Anm. 7.

<sup>226</sup> El Escorial, Codex Escorialensis, 28 II 12, fol. 29r, fol. 30r. Vgl.: Shearman 1977, S. 107–146.



neben den Pantheonszeichnungen die Tiberansicht sowie drei Wiedergaben des römischen Kolosseums enthält, darunter auch die bereits im Zusammenhang mit Marco Dentes Kupferstich angesprochene Aufnahme des Monuments von Südwesten.<sup>227</sup> John Shearman datiert das gesamte Konvolut in die Zeit um 1505 bis 1508 und schreibt es der Florentiner Werkstatt des Ghirlandaio zu.<sup>228</sup>

Die Vorlage, nach der Marco Dente seinen Kupferstich „Entellus und Dares“ angefertigt hat, wird in der Forschung ebenfalls wiederholt in Verbindung mit Raffael und seinem römischen Atelier gebracht. Die Komposition der Figurengruppe wird zumeist Raffael selbst oder seinem Schüler Giulio Romano zugeschrieben.<sup>229</sup> Den Hintergrund mit der Kolosseumsruine soll dagegen Marco Dente eigenständig hinzugefügt haben.<sup>230</sup>

Somit hat, wie bereits Marcantonio Raimondi, vermutlich auch Marco Dente für die Gestaltung seiner römischen Architekturkulisse eine Vorlage zur Verfügung gestanden, die in großer Nähe zu einer Zeichnung des „Codex Escorialensis“ und vergleichbarer Darstellungen entstanden ist. Möglicherweise haben sowohl Raimondi als auch Dente auf Wiedergaben des Ponte Fabricio und des Kolosseums zurückgegriffen, die in einem gemeinsamen Skizzenbuch der Raffael-Raimondi-Werkstatt enthalten waren. Die Annahme, dass es sich bei diesen Vorlagen tatsächlich um Zeichnungen von der Hand oder aus dem Besitz Raffaels gehandelt haben könnte, muss jedoch hypothetisch bleiben.<sup>231</sup>

Nicht nur für die Gestaltung der Architekturkulisse orientiert sich Marco Dente an bereits vorhandenem Bildmaterial. Die Gruppe der Faustkämpfer im Vordergrund des Kupferstichs lässt sich ebenso auf ein bedeutendes „klassisches“ Vorbild zurückführen, ein antikes Relief,

<sup>227</sup> El Escorial, Codex Escorialensis, 28 II 12, fol. 12–68. Vgl.: Shearman 1977, S. 110; Nesselrath 1996, S. 182.

<sup>228</sup> Shearman 1977, S. 108–127. Vgl.: Kruft 1970, S. 44–47; Nesselrath 1986, S. 358–361; Nesselrath 1996, S. 182, S. 193–196.

<sup>229</sup> Übersicht über die Zuschreibungen an Raffael bzw. Giulio Romano: Massari 1993, S. 41–42; Gnann / Oberhuber 1999, S. 286, Kat. 204. Darüber hinaus: Lord 1984, S. 86; Viljoen 2001b, S. 392–393, Anm. 68; Höper 2001, S. 207, Kat. A 92. Bereits 1867 verweisen Otto Benndorf und Richard Schöne auf eine nicht erhaltene Zeichnung Raffaels, die Marco Dente als Vorlage für seinen Kupferstich gedient habe: „Raffael entwarf von diesem Monument [Hochrelief mit zwei Faustkämpfern] eine nicht mehr vorhandene Zeichnung, indem er die fehlenden Theile ergänzte; nach dieser Zeichnung ist der Stich von Marco da Ravenna [...], nicht von Marc Anton, wie überall angegeben wird, ausgeführt.“ Zit. nach: Benndorf / Schöne 1867, S. 9.

<sup>230</sup> Morello 1986, S. 99; Bilderwelten der Renaissance 1992, S. 124; Gnann / Oberhuber 1999, S. 286, Kat. 204; Höper 2001, S. 207, Kat. A 92.

<sup>231</sup> Vgl.: Morello 1984, S. 351, Kat. 132: „La scena con tipico anatopismo, è posta davanti al Colosseo e si deve con tutta probabilità all’iniziativa dell’incisore che avrà copiato a rovescio da un ‘Taccuino’ di bottega, numerosi a quei tempi. La stessa veduta del Colosseo è infatti rintracciabile nel Codex Escorialensis“. Vgl. auch: Massari 1993, S. 41–42, Kat. 37: „è verosimile ipotizzare, come sostenuto dal Morello, che l’incisore abbia copiato il motivo architettonico da uno dei numerosi Taccuini dell’epoca“. Nesselrath 1986, S. 359: „We know from engravings of Raphael’s press and from the Fossombrone sketchbook, that the artist kept a set of copies after material found in the Codex Escorialensis in his workshop“.

das möglicherweise im Trajansforum gefunden wurde, von dort in die Villa Aldobrandini auf den Quirinal gelangt ist und heute in den Vatikanischen Museen aufbewahrt wird.<sup>232</sup>

Dieses Relief besteht aus zwei annähernd gleich großen Teilen, die jeweils mit der Figur eines Faustkämpfers besetzt sind. Bei beiden fehlt die untere Partie, sodass von den Figuren nur der obere Teil bis zu den Knien erkennbar ist. Aufgrund deutlicher Unterschiede bezüglich des Erhaltungszustands und der stilistischen Ausarbeitung der Platten hat erstmals Antje Krug in ihrer ausführlichen Analyse der Relieftteile Zweifel daran geäußert, dass es sich hier um ein homogenes Werk aus antiker Zeit handelt.<sup>233</sup> Sie stellt vielmehr die Hypothese auf, dass lediglich der Teil mit dem jüngeren bartlosen Faustkämpfer antiken Ursprungs ist. Der zweite Kämpfer soll nach dem Fund des antiken Fragments als Pendant dazu ergänzt worden sein. Raffael habe dafür zunächst eine Rekonstruktion der gesamten Kämpfergruppe in zeichnerischer Form angefertigt. Nach dieser Vorlage soll dann sowohl der neuzeitliche Relieftteil als auch Marco Dentés Kupferstich ausgearbeitet worden sein.<sup>234</sup>

Achim Gnann entwickelt eine andere Hypothese, um die offensichtlichen Unterschiede zwischen den einzelnen Teilen des Faustkämpferreliefs zu erklären. Nach seiner Auffassung handelt es sich bei beiden Stücken um Originale aus antiker Zeit, die allerdings ursprünglich nicht zu einem Werk gehörten, sondern erst nach ihrem Fund in der Neuzeit in einer Komposition zusammengefügt worden sind.<sup>235</sup>

Die Datierung der einzelnen Partien des Faustkämpferreliefs und seiner Ergänzungen ist somit bisher nicht überzeugend geklärt worden. Es lässt sich allerdings feststellen, dass für die Figurengruppe von Dentés Kupferstich ein zumindest teilweise antikes Original als Vorbild

<sup>232</sup> Città del Vaticano, Muso Gregoriano Profano, Inv. 9502, 9503. Vgl.: Benndorf / Schöne 1867, S. 8–10, Kat. 13; Thode 1881, S. 35, Kat. 53; Krug 1975, S. 31–36; Morello 1984, S. 351, Kat. 132; Gnann / Oberhuber 1999, S. 286, Kat. 204; Viljoen 2001a, S. 108, Anm. 73; Höper 2001, S. 207, Kat. A 92.

<sup>233</sup> Krug 1975, S. 31–36. Vgl.: Bernhard-Walcher 1990, S. 18; Viljoen 2001b, S. 393, Anm. 68.

<sup>234</sup> Krug 1975, S. 31, S. 34: „Das Relief gehört zum alten Bestand antiken Kunstguts aus der Stadt Rom. Es wurde vermutlich um 1500 gefunden, zu der Zeit, als Raffael die Aufsicht über die Antiken Roms hatte. Eine verlorene Zeichnung Raffaels, die in einem Stich von Marco Dente da Ravenna überliefert ist, bezeugt, daß er von diesem Werk Kenntnis besaß. [...] Die Situation wird folgendermaßen zu rekonstruieren sein. Die stark beschädigten Reste eines großen Marmorreliefs, das einen jugendlichen Faustkämpfer darstellte, kamen ans Tageslicht. Sie wurden, soweit es der sehr zerstörte Reliefgrund zuließ, wieder zusammengesetzt. Der zweifellos thematisch zu fordernde und ursprünglich dazugehörnde Gegner wurde in einer Zeichnung ergänzt, die Raffael unter Verwendung der vorgefundenen Reste entwarf. Dabei gestaltete er den Bärtigen als sein eigenes Geschöpf ganz frei und im Stil seiner Zeit, den Jüngling wandelte er gegenüber dem ihm nicht ganz kongenialen Vorbild soweit ab, daß eine stilistisch und kompositionell einheitliche Szene entstand. Nach dieser Zeichnung ging man nun an die Herstellung des vorliegenden Reliefs. [...] Dies bislang als römisch angesehene Relief wäre somit größtenteils ein Werk nach Raffaels Entwurf, und daß er sich dieser Bruchstücke annahm, bevor sie andernorts ergänzt wurden, spricht dafür, daß sie tatsächlich zur Zeit seiner Oberaufsicht über die Antiken Roms gefunden wurden.“ Vgl.: Viljoen 2001a, S. 108–109, Anm. 74.

<sup>235</sup> Gnann / Oberhuber 1999, S. 286, Kat. 204. Vgl.: Höper 2001, S. 207, Kat. A 92. Bereits 1867 haben Otto Benndorf und Richard Schöne auf die Problematik einer Zusammengehörigkeit der beiden Relieftteile hingewiesen: „Die Platte ist zwischen beiden Figuren so durchgebrochen, dass sich die Zusammengehörigkeit nicht mehr bestimmen lässt“. Zit. nach: Benndorf / Schöne 1867, S. 8.

gedient hat. Dieses nur fragmentarisch überlieferte Werk wird für die Darstellung des mythischen Faustkampfes zwischen Entellus und Dares vervollständigt und in eine Gesamtkomposition mit dem Kolosseum als Architekturkulisse eingefügt.<sup>236</sup> Damit treten zwei bedeutende Zeugnisse aus antiker Zeit in Marco Dentes Kupferstich prominent in Erscheinung, ein skulpturales Werk in rekonstruierter Form und eine dem zunehmenden Verfall preisgegebene Architekturruine. Marco Dente thematisiert damit zwei Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit dem antiken Erbe der Stadt Rom, Vervollständigung und inhaltliche Deutung des Figürlichen einerseits, Dokumentation der Architektur in ihrem aktuellen neuzeitlichen Zustand andererseits.<sup>237</sup> Der dezidierte Verzicht auf eine Rekonstruktion des Kolosseums als antikes Amphitheater, der durch die Konfrontation mit der ergänzten Skulpturengruppe noch unterstrichen wird, bezeugt somit die Wertschätzung des Kolosseums auch und gerade als antike Ruinenarchitektur.<sup>238</sup>

Den Entstehungskontext dieser neuartigen Komposition, in der ein Thema der klassischen Mythologie mithilfe „authentischer“ Zeugnisse des antiken Rom dargestellt wird, hat Carla Lord versuchsweise rekonstruiert. So soll der Kupferstich „Entellus und Dares“ ursprünglich zu einem ambitionierten, nicht realisierten Publikationsprojekt Raffaels gehört haben, einer mit Illustrationen versehenen Ausgabe von Vergils „Aeneis“. Mehrere druckgraphische Blätter, die von Künstlern aus dem unmittelbaren Umfeld Raffaels geschaffen wurden, werden diesem Unternehmen zugeordnet, Marcantonio Raimondis Kupferstiche „Neptun besänftigt den Sturm“, „Das Urteil des Paris“, „Die Pest in Phrygien“ und „Der Tod der Dido“, Marco Dentes „Laokoon“ und sein „Entellus und Dares“ sowie der Clairobscur-

<sup>236</sup> Vgl.: Viljoen 2001b, S. 393: „Dente’s inclusion of this inscription [‘Entelli et Daret Cestuum Cert.’] in his engraving suggests that the restoration of these figures did not solely rely on patching together their fragmentary remains, but in doing so in a way that yielded narrative sense. It was important to the reconstruction of the sculpture, in other words, that the figures represent the story of ‘Entellus and Dares’. Narrative is a condition for their restoration. A critical reading of relevant antique texts is, as Arnold Nesselrath has demonstrated, a definitive aspect of what he calls ‘Raphael’s archaeological method’.“ Vgl.: Nesselrath 1986, S. 364; Viljoen 2001a, S. 111–112. Zur Deutung antiker Reliefs in der Renaissance: Bober / Rubinstein 1986, S. 46. Zur „Antikenveränderung unter Zuhilfenahme der Vorstellungskraft“ bei Raffael: Wiemers 1989, S. 52–57.

<sup>237</sup> Eckhard Leuschner schreibt sowohl die Rekonstruktion der Faustkämpfergruppe als auch die Gesamtkomposition des Kupferstichs Marco Dente zu: „Dentes Meisterwerk, die Darstellung des in Aeneis 5, 368ff. beschriebenen ‘Zweikampfs zwischen Entellus und Dares’ folgt in den Oberkörpern einem antiken Relief, das sich heute in den Vatikanischen Museen befindet. Wahrscheinlich hat Dente eigenständig die auf der Vorlage fragmentierten Körper ergänzt und im Hintergrund die Szenerie des römischen Kolosseums hinzugefügt.“ Zit. nach: Leuschner 2000, S. 183.

<sup>238</sup> Dagegen wird bei dem ebenfalls um 1520 datierten Kupferstich des „Laokoon“ von Marco Dente auf die vollständige Rekonstruktion der Figurengruppe und ihre Einbindung in einen erzählerischen Zusammenhang verzichtet. Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 14, S. 268, Kat. 353. Vgl.: Viljoen 2001a, S. 134: „The setting helps, in other words to alert the viewer to the differences between the restored and unrestored parts of the sculpture, between ancient work and the modern restoration. It is this quality that invites the viewer to recognize the work’s partial restitution. The engraver’s use of this setting asks the viewer to look and compare.“

Holzchnitt „Aeneas und Anchises“ des Ugo da Carpi.<sup>239</sup> Mit ihrem Projekt wären Raffael und die beteiligten Künstler Marcantonio Raimondi, Marco Dente und Ugo da Carpi in unmittelbare Konkurrenz zu einer prominenten, in ganz Europa verbreiteten Vergil Ausgabe getreten, den 1502 in Straßburg publizierten, reich illustrierten „Publij Virgilij Maronis Opera“ des Sebastian Brant.<sup>240</sup> Dessen Holzschnitte präsentieren, ganz im Gegensatz zu den römischen Blättern der „Raffael-Gruppe“, die Geschehnisse der „Aeneis“ in zeitgenössischen Kostümen und Kulissen.<sup>241</sup> Die italienischen „Konkurrenten“ greifen in ihren Kompositionen dagegen klassische Exempla aus antiker Zeit auf, die ihnen in der Ewigen Stadt so reichhaltig zur Verfügung stehen.<sup>242</sup> Möglicherweise haben sich also, motiviert durch den großen, europaweiten Erfolg von Brants „Opera“, Raimondi und seine Kollegen der „Aeneis“-Thematik gewidmet und „klassische“ Gegenbilder zu den anachronistischen Illustrationen der Straßburger Ausgabe entwickelt.<sup>243</sup>

Eine ganz analoge Verwendung „authentischer“ Bildquellen zum antiken Rom als Vorlage für Buchillustrationen lässt sich in einer weiteren, im unmittelbaren Umfeld Raffaels entstandenen Publikation nachweisen. Im Jahr 1527 erscheint die erste illustrierte Beschreibung des antiken Rom im Druck, die „Antiquae Urbis Romae cum Regionibus Simulachrum“.<sup>244</sup> Der Autor dieses Werkes, Marco Fabio Calvo, ein aus Ravenna

<sup>239</sup> Lord 1984, S. 81–92. Zu den einzelnen Stichen: Höper 2001, S. 201–202, Kat. A 85.1 („Urteil des Paris“), S. 204, Kat. A 88 („Selbstmord der Dido“), S. 204–205, Kat. A 89.1 („Neptun besänftigt den Sturm“), S. 206, Kat. A 91.1 („Pest in Phrygien“), S. 409, Kat. F 15.2 („Aeneas und Anchises“).

<sup>240</sup> Publij Virgilij Maronis Opera. Cum quinque vulgatis commentariis expolitissimisque figuris atque imaginibus. Nuper per Sebastianum Brant superadditis exactissimeque revisis atque elimatis. Argentinae: Grieninger 1502.

<sup>241</sup> Zu den Holzschnitten des Sebastian Brant und ihrem Anachronismus: Leach 1982, S. 176–177; Schneider 1982, S. 66, Kat. D 5; Taegert 1982, S. 17.

<sup>242</sup> Madeleine Viljoen hat sich ausführlich mit den antiken Zitate in der im Umfeld Raffaels entstandenen Druckgraphik beschäftigt, insbesondere mit dem „Laokoon“-Kupferstich des Marco Dente und seinem Bezug auf eine illustrierte Vergilhandschrift aus dem 4. bis 5. Jahrhundert (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3225): Viljoen 2001b, S. 379–395. Zu dem „Urteil des Paris“ von Marcantonio Raimondi, dessen Komposition von zwei antiken Sarkophagen inspiriert wurde (Rom, Villa Medici, Villa Pamphilj): Höper 2001, S. 201–202, Kat. A 85.1. Ugo da Carpis Clairobscur-Holzchnitt „Aeneas und Anchises“ orientiert sich vermutlich an der Darstellung einer antiken Gemme: Lord 1984, S. 86, S. 91, Anm. 30.

<sup>243</sup> Die Darstellung der „Pest in Phrygien“ von Marcantonio Raimondi ist möglicherweise durch die entsprechende Illustration in der Ausgabe des Sebastian Brant beeinflusst worden. Dies könnte als Indiz für eine Kenntnis und Auseinandersetzung mit dem Straßburger Bildbestand gewertet werden. Vgl.: Höper 2001, S. 206, Kat. A 91.1. Carla Lord vermutet, dass Raffael seine Vergil Ausgabe in unmittelbarer Konkurrenz zu Sebastian Brants Publikation geplant hat: „Raphael must have known Sebastian Brant’s edition of Virgil, neither in the original or in pirated renditions. I believe that it gave him the incentive to plan a rival Aeneis, updating the imagery in the mode of classical antiquity.“ Zit. nach: Lord 1984, S. 82.

<sup>244</sup> Bei der Erstausgabe von 1527 handelt es sich um ein äußerst seltenes, vermutlich nur in drei Exemplaren erhaltenes Werk: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana; Rom, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele; Leiden, Universiteitsbibliotheek. Ein Großteil der ersten Ausgabe ist wahrscheinlich durch Plünderungen und Zerstörungen während des „Sacco di Roma“ verloren gegangen. Im Jahr 1532 erscheint die zweite Ausgabe des „Simulachrum“. Vgl.: Frutaz 1962, Bd. 1, S. 54, Bd. 2, Taf. 19; Ruyschaert 1969, S. 287–

stammender Gelehrter, hat in engem Austausch mit Raffael, dem von Papst Leo X. eingesetzten Aufseher über die stadtrömischen Antiken, gestanden und zusammen mit diesem eine illustrierte Vitruv-Ausgabe in italienischer Sprache geplant.<sup>245</sup> Dieses ambitionierte Unternehmen ist jedoch unvollendet und unpubliziert geblieben.<sup>246</sup> Allerdings ist Calvo möglicherweise gerade durch dieses Projekt zu einer eigenen Publikation über die antike Stadt angeregt worden. Raffaels innovative Ideen bezüglich einer wissenschaftlichen Bearbeitung der antiken Überreste Roms, wie sie in der „Lettera a Leone X.“<sup>247</sup> ausführlich dargelegt werden, haben vermutlich den Impuls für mehrere gelehrte Abhandlungen gegeben, für Giacomo Mazzocchis 1521 erschienene „Epigrammatae Antiquae Urbis Romae“, die „Antiquitatis Urbis per Andream Fulvium“ von 1527 sowie das „Antiquae Urbis Romae cum Regionibus Simulachrum“ des Marco Fabio Calvo aus demselben Jahr.<sup>248</sup>

Der vierte Holzschnitt in Calvos „Simulachrum“ präsentiert das antike Rom in einer recht schematischen Darstellung (Abb. 8).<sup>249</sup> Innerhalb einer kreisrund angelegten Mauer mit 34 namentlich bezeichneten Stadttoren erstreckt sich das städtische Areal. Im Westen, dem „Occasus“, verläuft, von sechs Brücken überspannt, der Tiber durch die Stadt. Sieben Hügel sind über das Stadtgebiet verteilt, „Mons Ianiculus et Vaticanus“, „Mons Aventinus“, „Mons Capitolinus“, „Mons Exquilinus“, „Mons Quirinalis“, „Mons Palatinus“ und „Mons Celius“. Auf deren Kuppen und an deren Hängen sowie in den Senken und Tälern sind prominente Monumente des antiken Rom erkennbar, darunter auch das Kolosseum mit der benachbarten Meta Sudans. Anders als in Marco Dentess Kupferstich präsentiert Marco Fabio Calvo das Kolosseum als völlig intaktes, funktionstüchtiges Amphitheater. Die Fassadengliederung mit den drei Arkadengeschoßen und der Attika wird skizzenhaft in wenigen Linien umrissen. Auf die Wiedergabe architektonischer Details wie Basen, Kapitelle und Konsolen verzichtet die Darstellung. Die Umsetzung der äußerst differenzierten Kolosseumsarchitektur in ein schematisches, weitgehend abstraktes Liniengerüst erinnert noch an das 1490 publizierte

---

290; Pagliara 1976, S. 65–87; Morello 1986, S. 104, Kat. 113; Kissner 1990, S. 41, Kat. 66. Die Beschreibung und Analyse basiert auf einem Exemplar von 1532 in der Bibliotheca Hertziana, Rom (Dg 120-1320 raro).

<sup>245</sup> Zu Leben und Werk des Marco Fabio Calvo: Frutaz 1962, Bd. 1, S. 51–54, Kat. 7–10, Bd. 2, Taf. 16–19. Zu Raffaels Beschäftigung mit dem antiken Erbe der Stadt Rom: Nesselrath 1986, S. 357–371, bes. S. 362–365.

<sup>246</sup> Fontana / Morachiello 1975; Lord 1984, S. 81; Morello 1986, S. 104, Kat. 113; Davis 1994, S. 39–40, Kat. 2.5.

<sup>247</sup> Zu der sog. „Lettera a Leone X.“: Shearman 1977, S. 137–140; Bonelli 1978, S. 459–484; Nesselrath 1986, S. 362–365; Thoenes 1986a, S. 373–381; Günther 1988, S. 318–327.

<sup>248</sup> Weiss 1959, S. 11–12; Chastel 1983, S. 145–148; Lord 1984, S. 81; Morello 1986, S. 98, S. 102 (Fulvio), S. 108 (Mazzocchi); Günther 1988, S. 60–61.

<sup>249</sup> Marco Fabio Calvo: *Antiquae Urbis Romae*. Rom: Valerius Dorichus 1532, 4. Taf.: Holzschnitt: 430 x 575 mm (Blatt), zahlreiche Beschriftungen in der Darstellung, u. a.: „OCCASVS“, „SEPTEN / TRIO“, „ORTVS“, „MERIDIES“, „MONS EXQVILINVS“, „M. QVIRINALIS“, „MONS CELIVS“, „MONS PALATINVS“, „MONS CAPITOLINVS“, „AMPHITHEATRVM“, „META / Veneris / siue sudās“, „Nympheum publ.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 120-1320 raro. Vgl.: Scaccia Scarafoni 1939, S. 21–22, Kat. 6, Taf. 1; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 54, Kat. 10, Bd. 2, Taf. 19.

Rombild in dem „Supplementum Chronicarum“ des Jacopo Filippo Foresti. Jedoch gewährt die von Calvo gewählte Perspektive zudem einen Einblick von oben in das Innere des runden Bauwerks. Hier werden die oberen Partien des Zuschauerraums sichtbar. In diesem Holzschnitt ist somit ein erster Versuch unternommen worden, das Innere des römischen Amphitheaters ansatzweise zu rekonstruieren. Trotz der stark vereinfachten Wiedergabe der Architektur bemüht sich die Darstellung, die plastische Wirkung des Baukörpers in seiner unmittelbaren Umgebung zu erfassen. In einzelnen, parallel geführten Schraffuren entwickelt der Künstler eine verschattete Zone, die sich über die rechte Seite der Kolosseumsfassade erstreckt und in einem Schlagschatten auf die Bodenfläche rechts des Monuments ausgreift. Für die Rekonstruktion des römischen Amphitheaters stützt sich Calvos Darstellung auf eine Quelle aus antiker Zeit. Münzbilder der römischen Kaiserzeit zeigen das Kolosseum in derselben Konstellation mit Meta Sudans und einer zweigeschossigen Säulenarchitektur. Der Blick von oben in das Innere des Bauwerks mit seinen Zuschauerrängen und Treppen ist hier bereits ebenfalls vorgebildet.<sup>250</sup> Ein Exemplar dieser Münzen, deren Revers ein entsprechendes Bild des Kolosseums und der Meta Sudans zeigt, wird im Jahr 1548 in Enea Vicos nusmismatischem Werk „Le imagini con tutti i riversi trovati et le vite de gli imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi“ im Kontext der Münzen aus der Regierungszeit des Vespasian publiziert.<sup>251</sup>

Die bereits in Marco Dentis Kupferstich „Entellus und Dares“ erkennbare Intention, durch Rückgriff auf zuverlässiges Quellenmaterial ein „authentisches“ Bild der römischen Antike zu entwickeln, liegt also gleichermaßen dem Holzschnitt in Marco Fabio Calvos „Antiquae Urbis Romae cum Regionibus Simulachrum“ zugrunde.

<sup>250</sup> Der dokumentarische Nutzen von Münzbildern für die Rekonstruktion des römischen Amphitheaters wird 1527 in Andrea Fulvius „Antiquitates Urbis“ explizit unterstrichen: „Extat adhuc mutilatū, ac semidirutū Amphitheatrū omniū Maximū, & pulcherrimū / qd hodie Colosseū nūcupatur, media urbe a Vespasiano (ut similis forma ieiis nomismatibus apparet) cōditū. & ut destinasse cōpererat Augustū / a Tite filio postea dedicatū scribit Suetonius ita tradēs.“ Zit. nach: Fulvio 1527, Bl. 52v. Zu den unter Titus und Domitian geprägten Sesterzen mit Darstellungen des Kolosseums und der Meta Sudans auf dem Revers: Colagrossi 1913, S. 37–39; Mattingly 1928 (1967), Taf. 47.13; Mattingly 1930, S. 262, Kat. 190, Taf. 50.2, S. 356, Taf. 69.8, S. 358, Taf. 70.1; Nash 1961–1962, Bd. 1, S. 24, Abb. 12; Bauten Roms auf Münzen und Medaillen 1973, S. 32, Kat. 52; Rea 1988, S. 23–25, Abb. 1–2; Luciani 1993, S. 244–245; Rea 1996, S. 12–13; Rea 1999a, S. 168. Zur Nutzung antiker Münzbilder für Rekonstruktionen römischer Monumente in Calvos Publikation: Davis 1994, S. 40.

<sup>251</sup> Kupferstich: 153 x 110 mm, beschr. m. o.: „DI VESPASIANO“, in der Darstellung: „IN / RA / ME“. Angaben nach: Spike 1985, S. 237, Kat. 375. Vgl.: Davis 1994, S. 102–104, Kat. 5.6. Eine Zusammenstellung antiker Kolosseumsmünzen findet sich ebenso in der Illustration „SEX AMPHITHEATRI FLAVIANI ANTEIQVI NVMMI AEREIS SIGNEIS OPERA ONVPHRII PANVINII VERONENSIS EXPRESSI / Venetijs Anno salutis / MDLXXX. / GRE.° XIII. PAPA/ Cum priulegij“ in Onofrio Panvinios „De Ludis Circensibus“: Panvinio 1642, Falttafel zw. S. 114 und 115. Vgl.: Di Macco 1971, S. 439, Kat. 77. Zu Onofrio Panvinios und Étienne Du Péracs „De Ludis Circensibus“: Zerner 1963, S. 325–326; Zerner 1965, S. 509–510; Oberhuber 1966, S. 156; Reed / Wallace 1989, S. 83; Davis 1994, S. 71–72, Kat. 3.8; Ferrary 1996, S. 26–38.

Während der Wirren und Zerstörungen des „Sacco di Roma“ von 1527 sterben sowohl der Kupferstecher Marco Dente als auch der Gelehrte und Antiquar Marco Fabio Calvo, die beide in engem künstlerischen und wissenschaftlichen Austausch mit Raffael gearbeitet hatten. Im Jahr 1532 erfährt Calvos „Simulachrum“ eine zweite Auflage in Rom.<sup>252</sup> Die von Marco Dente geschaffene Druckplatte gelangt in dieser Zeit in den Besitz eines sich gerade etablierenden Verlages, der sich auf die Neuauflage bereits existierender Kupferstiche aus dem Umfeld Raffaels und auf die Publikation eigener aktueller Druckgraphik spezialisiert hat.<sup>253</sup> Die nach dem „Sacco di Roma“ entstandenen Abzüge von Dentes „Entellus und Dares“ tragen die Adresse des neuen Verlegers, Antonio Salamanca.<sup>254</sup>

Dieses frühe, ambitionierte „Programmbild“ für die Beschäftigung mit dem antiken Erbe Roms bleibt bis weit in das 18. Jahrhundert hinein auf dem römischen Graphikmarkt präsent. Noch 1773, etwa 250 Jahre nach der Editio Princeps, publiziert Carlo Losi Marco Dentes künstlerische sowie gelehrte Interpretation des mythischen Faustkampfes zwischen den antiken Helden Entellus und Dares, unter Angabe seiner eigenen Adresse.<sup>255</sup>

### 2.1.2) Das Kolosseumbild nach dem „Sacco di Roma“:

#### Rekonstruktionen in den Verlagen Antonio Salamancas und Antoine Lafrérys

Der „Sacco di Roma“, die Erstürmung und Plünderung Roms durch deutsche und spanische Truppen Kaiser Karls V. im Jahr 1527, bedeutet für die Entwicklung der römischen Druckgraphik, die unter Raffaello Sanzio so vielversprechend begonnen hatte und nach dessen Tod von Marcantonio Raimondi, Marco Dente, Agostino Veneziano und Baviero de' Carocci erfolgreich weitergeführt wurde, einen tiefen Einschnitt. Marco Dente stirbt 1527. Agostino Veneziano und Marcantonio Raimondi fliehen aus der Ewigen Stadt. Das

<sup>252</sup> Frutaz 1962, Bd. 1, S. 54, Bd. 2, Taf. 19; Morello 1986, S. 104, Kat. 113.

<sup>253</sup> Zu dem Verlag des Antonio Salamanca: Ehrle 1908, S. 13; Thomas 1953, S. 45–50; Petrucci 1964, S. 55–56; Bellini 1975, S. 19–20; Landau / Parshall 1994, S. 302–303.

<sup>254</sup> Kupferstich: 310 x 271 mm (Blatt; entlang des Plattenrandes beschnitten), beschr. r. u.: „ENTELLI / ET DARET / CESTVVM CERT. / SR“, bez. r. u.: „Ant. Sal. exc.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Fondo Pio, vol. 5, 34243. David Landau und Peter Parshall weisen auf die schlechte Qualität der mit „Ant. Sal. exc.“ bezeichneten Kupferstiche, die von einer starken Abnutzung der Platten zeugen, hin und vermuten, dass sich hinter der Verlegeradresse ein jüngerer Antonio Salamanca verbirgt, der in der Nachfolge von Antonio Salamanca d. Ä. um 1567 tätig gewesen sein soll: Landau / Parshall 1994, S. 303. Zu den späteren Verleger der „Raffael-Druckgraphik“: Höper 2001, S. 69–72.

<sup>255</sup> Kupferstich: 305 x 267 mm, bez. r. u.: „ENTELLI / ET DARET / CESTVVM CERT. / SR“, bez. r. u.: „Ant. Sal. exc.“, bez. l. u.: „In Roma presso Carlo Losi A. 1773“. Angaben nach: Höper 2001, S. 207, Kat. A 92, Abb. 221. Vgl. auch: Massari 1993, S. 41–42, Kat. 37.

Unternehmen des Baviero de' Carocci zerfällt. Zahlreiche Druckplatten, die die Zerstörungen von 1527 überstanden haben, gelangen in den Besitz Antonio Salamancas.<sup>256</sup>

Antonio Martinez de Salamanca ist ein vermutlich in Mailand geborener Buchhändler spanischer Abstammung, der bereits vor dem „Sacco di Roma“ ein Geschäft in dem römischen Stadtviertel „Rione di Parione“ nahe dem Campo de' Fiori unterhielt und in den zwanziger Jahren als Verleger spanischer Bücher in Erscheinung getreten war.<sup>257</sup>

Der genaue Zeitpunkt, wann Salamanca sich der Publikation von Druckgraphik zuwendet, lässt sich nicht bestimmen. Möglicherweise hat er mit dem Ankauf von Druckplatten aus dem Besitz des Baviero de' Carocci und der Neuauflage bewährter Darstellungen des „Raffael-Teams“ nach 1527 zunächst die Möglichkeiten des römischen Graphikmarktes erkundet und ist dann in den dreißiger Jahren als Verleger neu geschaffener druckgraphischer Werke aktiv geworden. Zahlreiche Neuauflagen von Kupferstichen Marcantonio Raimondis, Marco Dentes und Agostino Venezianos, die mit dem Verlegersiegel Salamancas gekennzeichnet sind, bezeugen die anhaltende Bedeutung und Wertschätzung dieser erfolgreichen Darstellungen aus der Zeit vor dem „Sacco di Roma“.<sup>258</sup>

Zudem kehrt Agostino Veneziano um 1530 nach Rom zurück und arbeitet in den folgenden Jahren für Antonio Salamanca. Mehrere Kupferstichreihen mit Wiedergaben antiker Kunstwerke, Marmor- und Bronzevasen sowie Porträtbüsten, werden in Salamancas Verlag publiziert, außerdem eine Neuauflage von Darstellungen antiker Basen, Kapitelle und Gebälke, die Veneziano bereits 1528 für Sebastiano Serlio in Venedig gestochen hatte.<sup>259</sup>

Nicht nur bezüglich seines Repertoires an traditioneller Druckgraphik steht Salamanca in der Nachfolge Raffaels und seiner Mitarbeiter. Die Organisation von Salamancas Unternehmen orientiert sich ebenfalls an der erfolgreichen Zusammenarbeit des Inventors Raffael mit den Kupferstechern Raimondi, Dente und Veneziano sowie dem Clairobsur-Holzschneider Ugo da Carpi. Ähnlich der Tätigkeit des Baviero de' Carocci in dem von Raffael initiierten

<sup>256</sup> Ozzola 1910, S. 402; Hülsen 1921, S. 122–123; Bellini 1992, S. 28; Höper 2001, S. 69.

<sup>257</sup> Vgl.: Deswarte-Rosa 1989, S. 49: „Milanais d'origine, installé comme libraire à la Rome dans le quartier de Parione dès avant 1527, Antonio Salamanca (Milan, v. 1500 – Rome, 1562) fut d'abord éditeur de livres, s'adressant plus particulièrement à la clientèle ibérique, publiant des œuvres telles que 'La Célestine', spécialité qu'il conservera sa vie durant. Il ne commencera son activité d'éditeur d'estampes qu'après le Sac de Rome, recueillant dans un premier temps les plaques dispersées des graveurs qui avaient entouré Raphaël, comme le montre l'adresse 'Ant. Salamanca excudidit' qu'il y appose“. Zu der Person Antonio Salamancas und seiner Tätigkeit in Rom: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 16, S. 64–65; Hülsen 1921, S. 122–123, Anm. 2; Thomas 1953, S. 45–50; Deswarte-Rosa 1989, S. 49–62; Landau / Parshall 1994, S. 302–303; Höper 2001, S. 69.

<sup>258</sup> Corinna Höper führt in dem Ausstellungskatalog „Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit“ mehrere Kupferstiche an, die von Marco Dente, Agostino Veneziano und Marcantonio Raimondi nach Vorlagen Raffaels angefertigt worden sind und die in dem Verlag Antonio Salamancas eine Neuauflage erfahren haben: Höper 2001, S. 551 („Verzeichnis der Drucker und Verleger“).

<sup>259</sup> Deswarte-Rosa 1989, S. 50. Zu Agostino Venezianos im Auftrag Serlios entstandenen Kupferstichen: Dinsmoor 1942, S. 64–65, Anm. 52–56, Abb. 2; Jelmini 1986, S. 78; Frommel 1989, S. 40–42, Abb. 3, Abb. 5.



Gemeinschaftsunternehmen fungiert nun Antonio Salamanca als Verleger und Händler druckgraphischer Blätter. Zugleich wirkt er als Auftraggeber für die Entstehung neuer Kupferstiche, der Spezialisten für die verschiedenen Arbeitsbereiche anwirbt: Inventoren, die die zeichnerischen Entwürfe ausarbeiten, Stecher, die die Druckplatten gemäß den Vorlagen herstellen, sowie Drucker, die mit den Abzügen betraut werden. Die fertigen Druckplatten verbleiben in der Regel im Besitz des Verlegers, der somit mehrere Auflagen gemäß den Gegebenheiten des Marktes produzieren kann. Die arbeitsteilige Organisation seines Unternehmens wird in jenen Inschriften, die die von Salamanca publizierten Blätter kennzeichnen, ausführlich dokumentiert. Die beteiligten Künstler werden genannt. Ihre jeweilige Funktion bei der Entstehung des Werkes wird mithilfe von Abkürzungen spezifiziert, die sich in der folgenden Zeit als Standard für die Beschriftung druckgraphischer Blätter etablieren werden.<sup>260</sup>

So bezeugen auch die Darstellungen des Kolosseums, die in Antonio Salamancas Graphikverlag präsent sind, einerseits seine Orientierung an traditionellem, bewährten Bildmaterial aus dem frühen 16. Jahrhundert, andererseits seine Intention, eine neue zeitgemäße Aufnahme des prominenten Monuments exklusiv für das Medium der Druckgraphik entwickeln zu lassen und auf dem römischen Graphikmarkt zu etablieren.

Marco Dentes vermutlich auf einer Vorzeichnung Raffaels basierender Kupferstich „Entellus und Dares“, in dessen Hintergrund die Kolosseumsruine prominent in Erscheinung tritt, erfährt eine Neuauflage unter dem Verlegersigel „Ant. Sal. exc.“<sup>261</sup>. Ein 1547 in demselben Verlag publizierter Kupferstich Enea Vicos präsentiert das Kolosseum als Architekturkulisse für eine Legende um den Zauberer Vergil und der von ihm umworbenen Febilla, also in

<sup>260</sup> Bereits in den vor dem „Sacco di Roma“ entstandenen Kupferstichen des Marcantonio Raimondi wird mit „INVEN“ auf den „Inventor“, den Urheber der Komposition, und mit „F“ („fecit“) auf den Stecher der Platte verwiesen. Die von Salamanca eingeführte Abkürzung „exc.“ (für „excudit“ = er hat gedruckt) benennt in der Regel den Drucker bzw. den Verleger des Blattes. Die Namen der Kupferstecher treten zumeist in Form eines Monogramms auf, „AV“ für Agostino Veneziano, „SR“ für Marco Dente und „MA“ für Marcantonio Raimondi, so z. B. in Marcantonio Raimondis „Bethlehemitischen Kindermord“: Kupferstich: 268 x 423 mm, bez. m. l.: „RAPHA / VRBI / INVEN / MAF“, bez. r. u.: „Ant. Sal. exc.“ Angaben nach: Höper 2001, S. 54; S. 164, Kat. A 8.1A (Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, A 99/6835 KK). Zur arbeitsteiligen Organisation in Druckgraphikverlagen und den daraus resultierenden Inschriften: Frutaz 1962, Bd. 1, S. 29–30; Bellini 1975, S. 17–18; Lincoln 2000, S. 6–10; Höper 2001, S. 112–113, Anm. 23. Für eine Zusammenstellung der wichtigsten Abkürzungen, die bis in das 19. Jahrhundert auf druckgraphischen Blättern Verwendung finden und Informationen zu den beteiligten Künstlern, Druckern und Verlegern liefern: Koschatzky 1999, S. 18–20.

<sup>261</sup> Kupferstich: 310 x 271 mm (Blatt; entlang des Plattenrandes beschnitten), beschr. r. u.: „ENTELLI / ET DARET / CESTVVM CERT. / SR“, bez. r. u.: „Ant. Sal. exc.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Fondo Pio, vol. 5, 34243. Dass es sich hier tatsächlich um das Verlegersigel des unmittelbar nach dem „Sacco di Roma“ tätigen Antonio Salamanca handelt, ist von David Landau und Peter Parshall aufgrund des schlechten Zustands sämtlicher mit „Ant. Sal. exc.“ bezeichneter Abzüge angezweifelt worden: Landau / Parshall 1994, S. 303. Möglicherweise hat ein Verleger desselben Namens, ein jüngerer Antonio Salamanca, dieses Sigel verwendet. Sollte dieser Salamanca tatsächlich existiert haben, dann hat er wohl als Nachfolger und Erbe des älteren Verlegers agiert und über dessen Bestand an Druckplatten verfügen können.

demselben volkstümlichen Kontext, in dem das Monument auch in zwei Florentiner Kupferstichen der sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts erschienen ist.<sup>262</sup>

Zudem veröffentlicht Salamancas Verlag 1538 ein ganz neuartiges, eigens für das Medium der Druckgraphik entwickeltes Kolosseumbild (Abb. 9).<sup>263</sup> Anhand von Beschriftungen, die an verschiedenen Stellen des Werkes sichtbar sind, lassen sich sämtliche an der Herstellung beteiligte Mitarbeiter identifizieren: So kann die Vorlage dank der Künstlersignatur „DOMINIC. PRATO. EX. PRATO OPPITUSIE“<sup>264</sup> mit Domenico Giuntalodi, einem aus Prato stammenden Maler und Architekten, in Verbindung gebracht werden. Die Zuschreibung des Entwurfs an diesen Künstler wird in Giorgio Vasaris *Viten* bestätigt. In der Lebensbeschreibung des Niccolò Soggi erwähnt Vasari Zeichnungen von der Hand Domenico Giuntalodis, unter anderem „un colosseo stato intagliato in rame da Girolamo Fagioli bolognese, per Antonio Salamanca, che l’aveva tirato in prospettiva Domenico“<sup>265</sup>. Neben dem Inventor wird hier auch der Stecher des Blattes, Girolamo Fagioli, genannt. Dessen Monogramm ist zudem an einer unauffälligen Stelle im Kupferstich angebracht.<sup>266</sup>

Erstmals tritt das Kolosseum als alleiniges Hauptmotiv einer druckgraphischen Darstellung in Erscheinung.<sup>267</sup> Das Monument wird aus jeglichem städtischen und erzählerischen Kontext isoliert und gleich einem abstrakten Architekturmodell auf einer ebenen Grundfläche präsentiert. Diese strenge Nüchternheit der Komposition wird jedoch zugleich durch einen atmosphärisch mit Wolken gestalteten Himmel sowie durch die in einem Wolkenkranz heranschwebende Gestalt des Merkur gemildert. Der antike Götterbote überbringt ein Schriftband, das sich direkt an den Betrachter wendet und ihn auf die „venerabilis moles“, den

<sup>262</sup> Kupferstich: 172 x 273 mm, beschr. u.: „VIRGILIVM ELVDENS MERITAS DAT FOEMINA POENAS ROMÆ ANNO 1542“, bez. r. u.: „Ant. Sal. exc.“ Angaben nach: Spike 1985, S. 65, Kat. 46. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 15, S. 304, Kat. 46; Comparetti 1875, S. 286; Spargo 1934, S. 257; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 22, S. 521, Kat. 46; Di Macco 1971, S. 435, Kat. 20.

<sup>263</sup> Kupferstich: 550 x 870 mm (Darstellung), 575 x 871 mm (Blatt), beschr. in der Darstellung: „EN TIBI VENERABILIS MOLES CONSPICVI ILLIVS / AMPHITHEATRI ROMAE A DIVO VESPASIANO CONSTRVCTI / IN CVIVS LAVDEM EXTAT ILLVD MARTIAL / OMNIS CAESAREO CEDAT LABOR AMPHITHEATRO / VNVM PRO CVNCTIS FAMA LOQVATVR OPVS / ANTONIVS SALAMANCA EXCVDEBAT ROMAE AN MDXXXVIII.“, bez. in der Darstellung: „DOMENIC. / PRATO. EX. / PRATO. / OPPI. / TVSIE“. Angaben nach dem Exemplar: München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 1957:1290 D. Vgl.: Hülsen 1921, S. 145–146, Kat. 18; Deswarte-Rosa 1989, S. 50–53, Abb. 4; Zeitler 1999, S. 10, Kat. 5.

<sup>264</sup> Auf dem Piedestal eines der Pilaster im obersten Geschoss der Kolosseumfassade. Vgl.: Deswarte-Rosa 1989, S. 51.

<sup>265</sup> Zit. nach: Vasari / Milanesi 1881, Bd. 6, S. 27. Vgl.: Hülsen 1921, S. 145–146, Kat. 18; Deswarte-Rosa 1989, S. 51, S. 61, Anm. 22.

<sup>266</sup> In den Haaren des Merkur. Vgl.: Deswarte-Rosa 1989, S. 51.

<sup>267</sup> Abgesehen von dem vermutlich um 1500 entstandenen Kupferstich „Coliseo di Roma“ eines anonymen Künstlers. Die Datierung und der Entstehungskontext dieses Werkes konnte bisher nicht endgültig geklärt werden: Kupferstich: 297 x 192 mm (Blatt), beschr. l. u.: „Coliseo di Roma“. Angaben nach: Zucker 1999, S. 234–235, Kat. 2417.047 (Wien, Graphische Sammlung Albertina). Vgl.: Hind 1948, Bd. 5, S. 295, Kat. 11; Hind 1948, Bd. 7, Taf. 890b; Di Macco 1971, S. 436, Kat. 25.

verehrungswürdigen Bau des von Vespasian errichteten Amphitheaters der Stadt Rom, hinweist. Als Zeuge der Fertigstellung und der Weihe des kaiserlichen Monuments wird der antike Dichter Martial zitiert:

„OMNIS CAESAREO CEDAT LABOR AMPHITHEATRO VNVM PRO CVNCTIS  
FAMA LOQVATVR OPVS“<sup>268</sup>

Die Botschaft des Merkur schließt mit dem Namen des Verlegers Antonio Salamanca, der gleich einem „Orbis et urbis antiquitatum imitator“<sup>269</sup> die Rekonstruktion des römischen Amphitheaters im Kupferstich initiiert hat, sowie dem Ort und Jahr der Publikation.

Mit der Anwesenheit Merkurs, der als vertrauenswürdiger Zeuge aus antiker Zeit die Darstellung des Kupferstichs kommentiert, wird die Wahrheitstreue und Zuverlässigkeit der gezeigten Rekonstruktion garantiert. Entsprechend ambitioniert präsentiert sich das römische Amphitheater in einer komplexen Kombination aus Außen- und Innenansicht, Schnitt und Grundriss.

Auf einem mit Quadraten, Oktagonen und Kreisen dekorierten Plattenfußboden erhebt sich über vier Stufen das antike Bauwerk. Im rechten Teil der Komposition ragt die monumentale Fassade des Amphitheaters steil empor. Neben die charakteristischen Merkmale der Kolosseumsarchitektur, die bereits die schriftlichen Überlieferungen und Bildquellen im 15. Jahrhundert wesentlich geprägt haben – die drei unteren Geschosse mit den von Halbsäulen eingefassten Arkaden und die Attika mit den Fensteröffnungen, Pilastern und Konsolen –, treten nun weitere Details des Bauwerks, der Wechsel der Säulenordnungen in den einzelnen Geschossen, die durchlaufende Nummerierung der Arkaden des Erdgeschosses, eine Balustrade in den Öffnungen des ersten Obergeschosses sowie ausführliche Maßangaben in den antiken Einheiten „palmi romani“ und „minuti“.

Im linken Teil des Bildfeldes scheint ein Viertel des Baukörpers, inklusive der Fassade und der dahinterliegenden Gänge und Räume, herausgelöst und entfernt worden zu sein. Mithilfe dieser künstlichen Öffnung gewährt Giuntalodi seinem Betrachter einen ungehinderten Einblick in die inneren Strukturen des Gebäudes. Auf dem freiliegenden Stufenunterbau sind zudem die Umrisse der fehlenden Mauerzüge eingetragen und somit ein Teilgrundriss des

<sup>268</sup> Vgl.: M. Valerii Martialis Epigrammaton Liber, Liber Spectaculorum, 1. Epigramm: „Barbara pyramidum sileat miracula Memphis, / Assyrius iacet nec Babylona labor; / nec Triviae templo molles laudentur Iones, / dissimulet Delon cornibus ara frequens; / aëre nec vacuo pendentia Mausolea / laudibus inmodicis Cares in astra ferant. / Omnis Caesareo cedit labor amphitheatro: / unum pro cunctis fama loquetur opus.“ Zit. nach: Carratello 1980, S. 77.

<sup>269</sup> Diese Bezeichnung Antonio Salamancas ist auf einem Nicolas Beatrizet zugeschriebenen Porträt zu lesen: Kupferstich, beschr. o.: „ANTONIVS SALAMANCA, ORBIS / ET VRBIS ANTIQVITATVM / IMITATOR.“ Angaben nach: Deswarte-Rosa 1989, S. 47, Abb. 1 (Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes). Vgl.: Ozzola 1910, S. 403; Petrucci 1964, Taf. 53.

Kolosseums erstellt. Jenseits der Lücke ragen die Mauern des Amphitheaters weitgehend intakt empor. Die Gänge, Korridore, Treppen und Sitzreihen sind an der Schnittstelle im Profil erfasst: Die Architektur wird hier, im wahrsten Sinne des Wortes, in Form eines Querschnitts gezeigt. Darüber hinaus lässt die Öffnung des Baukörpers einen großen Teil der Arena und des Zuschauerraumes erkennbar werden. Das Innere des Amphitheaters ist in einer perspektivisch konstruierten Ansicht erfasst. Der Urheber dieser aufwendigen und komplexen Darstellung des Kolosseums, der „Inventor“ Domenico Giuntalodi, hat seine eigene Künstlerinschrift eng mit dem antiken Monument verknüpft, in dessen Architektur quasi eingebunden: Sie erscheint als Inschrift auf dem Stylobat eines der Pilaster der Fassade.<sup>270</sup>

Trotz dieser für das Medium der Druckgraphik neuartigen, anspruchsvollen Wiedergabe des römischen Kolosseums fügt sich der von Domenico Giuntalodi entworfene, von Antonio Salamanca publizierte Kupferstich gänzlich in die Tradition der Antikenforschung, die bereits vor dem „Sacco di Roma“ eine Blütezeit erfahren hat. Die komplexe Aufnahme vereint die in dem antiken Traktat des Vitruv unterschiedenen drei Formen der Architekturzeichnung, Grundriss, „Ichnographia“, Aufriss, „Orthographia“, sowie perspektivische Darstellung, „Scaenographia“, in einer Komposition.<sup>271</sup> Das Kolosseumbild Giuntalodis und Salamancas orientiert sich damit an Überlegungen zum Studium antiker Architektur, wie sie von Raffaello Sanzio und seinem Umkreis in der „Lettera a Leone X.“ im Zusammenhang mit einem Projekt zur Erstellung eines archäologischen Plans des antiken Rom formuliert worden sind:

„Ma, per ritornare a dir di quello che poco avanti ho tocco, dico che, avendomi Vostra Santità comandato che io ponessi in disegno Roma antica, quanto cognoscier si può per quello che oggidì si vede, con gli edifici, che di sé dimostrano tal reliquie, che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri che sono in tutto ruinati né si veggono punto, corrispondenti a quelli che restano in piedi e si veggono.“<sup>272</sup>

Auch die auf Vitruv zurückgehenden Typen von Architekturzeichnungen, die einer wissenschaftlich korrekten Bauaufnahme dienen sollen, werden in der „Lettera a Leone X.“ ausführlich erläutert. Dabei spricht sich der Verfasser für die Verwendung orthogonal projizierter Grund- und Aufrisse aus. Die perspektivische Darstellung wird dagegen abgelehnt, da sie mit den ihr eigenen Verkürzungen die der Proportion zugrunde liegenden

<sup>270</sup> Am rechten Fassadenteil, auf dem Stylobat des zweiten Pilasters, in unmittelbarer Nähe der Öffnung der Architektur: „DOMINIC. PRATO. EX. PRATO OPPITUSIE.“ Vgl.: Deswarte-Rosa 1989, S. 51.

<sup>271</sup> Deswarte-Rosa 1989, S. 55–56; Zeitler 1999, S. 10, Kat. 5. Zu den Begriffen der „Ichnographia“, der „Orthographia“ und „Scaenographia“ in dem antiken Traktat des Marcus Vitruvius Pollo: Fensterbusch 1964, S. 36–42 (Liber Primus, Teil 2, 2. Kapitel: „Die ästhetischen Grundbegriffe der Baukunst“).

<sup>272</sup> Zit. nach: Bonelli 1978, S. 472. Vgl.: Cantino Wathagin 1984, S. 200–201; Thoenes 1986a, S. 373–381; Syndram 1988, S. 14.

Maße verfälschen könnte. Lediglich für die Vermittlung eines Gesamteindrucks des Gebäudes sei sie geeignet.<sup>273</sup>

Bereits in der um 1452 entstandenen architekturtheoretischen Abhandlung „De re aedificatoria“ des Leon Battista Alberti werden entsprechende Vorstellungen von einer fundierten Bauaufnahme entwickelt. Auch Alberti unterstreicht die Notwendigkeit, ein Gebäude in Grund- und Aufriss ohne Schattierungen oder Verkürzungen abzubilden.<sup>274</sup>

Die rationale Erfassung und die analytische Aufnahme der Kolosseumsarchitektur beginnt im Medium der Zeichnung bereits im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Sowohl Zeichnungen des Giuliano da Sangallo im „Codex Barberini“ als auch jene eines anonymen Künstlers im „Codex Coner“ dokumentieren das römische Monument in einer bisher nicht gekannten Ausführlichkeit, in Grundrissen, Schnitten und Fassadenansichten.<sup>275</sup> Hubertus Günther hat in seinem Buch über Antikenzeichnungen der Hochrenaissance den historischen Kontext rekonstruiert, in dem diese neuartigen Aufnahmen entstanden sein könnten.<sup>276</sup> Der Florentiner Architekt Giuliano da Sangallo berichtet in der Beschriftung einer eigenen Kolosseumszeichnung, die sich in dem sogenannten „Taccuino Senese“ der Biblioteca Comunale in Siena erhalten hat, dass er am 24. Juli 1513 eine Vermessung des antiken Gebäudes durchgeführt habe.<sup>277</sup> Diese Untersuchung ist sicherlich in engem Zusammenhang mit der Papstwahl Giovanni de' Medicis zu sehen. Hubertus Günther stellt die Vermutung an, Sangallo habe die Ergebnisse seiner Kolosseumsstudien dem neuen Papst Leo X. im Juli 1513

---

<sup>273</sup> „E perché el modo del disegnar che più si appartiene allo architecto è differente da quel del pictore, dirò qual mi pare conveniente per intendere tutte le misure e sapere trovare tutti li membri delli edifici senza errore. El disegno adunque delli edifici pertenente al architecto si divide in tre parti, delle quali la prima si è la pianta, o – vogliamo dire – el disegno piano; la seconda si è la parete di fuori, con li suoi ornameti; la terza è la parete di dentro, pur con li suoi ornamenti. [...] E in tali disegni non si diminuisca nella extremitate, ancora che lo edificio fosse tondo, né ancora se fosse quadro, per farli mostrare due faccie. Perché lo architecto, dalla linea diminuita, non può pigliare alcuna giusta misura, el che è necessario a tal artificio, che ricerca tutte le misure perfette in facto, e tirate con linee parallele, non con quelle che paiono, e non sono; [...] E per satisfare ancor più compitamente al dessorio di quelli che amano vedere e comprendere bene tutte le cose che saranno dissegnate, avemo – oltre li tre modi di architectura proposti e sopra ditti – dissegnate ancora in prospectiva alcuni edifici li quali a noi è paruto che così ricerchino accioché gli occhi possino vedere e giudicare la grazia di quella similitudine che se gli appresenta per la bella proporzione e simetria delli edifici, il che non apar nel disegno di quelli che son misurati architecticamente.“ Zit. nach: Bonelli 1978, S. 480–483. Vgl.: Jelmini 1986, S. 40.

<sup>274</sup> Alberti / Orlandi / Porthogesi 1966, Bd. 2, S. 98.

<sup>275</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, fol. 68r (Grundriss-Schema, Schnitt), fol. 68v (Fassadenansicht). London, Sir John Soane's Museum, Codex Coner, fol. 1r – fol. 2v (Grundrisse), fol. 34r – fol. 35v (Schnitte); fol. 37r–v (Ansichten der Fassade). Vgl.: Günther 1988, S. 124–125, Abb. 17–18, S. 167, Abb. 5, S. 178, Abb. 12.

<sup>276</sup> Günther 1988, S. 58, S. 135–138.

<sup>277</sup> Siena, Biblioteca Comunale, Cod. S IV 8, fol. 7r, beschr.: „Da una parte al altra de la pele di fuori per questo verso del Quliseo di Roma sono br. 263 ½ misurato apunto“, „Dal una pele di fuori al altra per chotisto verso sono br. 315 ½ misurato apunto questo dì 24 di luglio 1513“ Angaben nach: Günther 1988, S. 124, Anm. 136, S. 129, Abb. 23.

als Anregung für eine intensivere Beschäftigung mit dem antiken Erbe der Stadt Rom vorgelegt.<sup>278</sup>

Am Beispiel der Kolosseumsruine demonstriert Sangallo eine neue Form der Dokumentation antiker Architektur: Er präsentiert das römische Monument, den von Leon Battista Alberti und Raffael formulierten Prinzipien der Bauaufnahme folgend, in Grundriss, Querschnitt und einem Teilaufriss der Fassade.<sup>279</sup> Seine Aufnahmen resultieren aus einem unmittelbaren Studium der Architektur. So versieht er sämtliche Einzelheiten des Kolosseums mit einer Vielzahl genauer Maßangaben in Florentiner Braccia. Die Säulenordnungen dorisch-tuskisch, ionisch und korinthisch werden im Aufriss deutlich voneinander unterschieden. Die Disposition der Fenster in der Attika wird entsprechend dem tatsächlichen Bestand wiedergegeben. Der Grundriss zeigt zudem die elliptische Anlage des Monuments und das Verhältnis der Arena zum gesamten Baukomplex. Hier verzichtet Sangallo auf eine Wiedergabe der Konstellation der Räume, Gänge und Treppenanlage im Inneren der Ruine. Mit der inneren Struktur des Monuments hat sich der Architekt bereits in älteren, allerdings kreisrund angelegten Grundrissen im „Codex Barberini“ und im „Taccuino Senese“ auseinandergesetzt.<sup>280</sup> Ergänzend zu den Informationen, die der Grundriss zum Kolosseumsinneren liefert, verdeutlicht der Schnitt die Lage der Umgänge in Bezug auf die

<sup>278</sup> „Der Plan für den Medicepalast an der Piazza Navona war nach einer Notiz Giulianos für Leo X. bestimmt und ist ebenfalls im Juli 1513 datiert. Ungefähr drei Monate, nachdem Leo X. die Kathedra Petri bestiegen hatte, so wird gemeinhin die Situation aufgefaßt, in der dieser Plan entstand, empfahl sich Giuliano als päpstlicher Architekt so, wie er es unter dem Vater des Papstes gelernt hatte, indem er ein Palastmodell präsentierte. Um die gleiche Zeit arbeitete Giuliano den Plan eines Medici-Palastes im Borgo Pinti aus, den er wohl ursprünglich für Lorenzo il Magnifico, jedenfalls in deutlicher Anlehnung an das Palastmodell für Ferrante von Aragon konzipiert hatte. Aus der Zusammenschau mit dem Plan für den Medicepalast an der Piazza Navona läßt sich erklären, was die Datierung der Vermessung des Kolosseums bedeutet. Anscheinend präsentierte Giuliano dem Papst im Juli 1513 zudem die Bauaufnahme des Kolosseums. Wie die Palastmodelle die theoretische und praktische Auseinandersetzung Lorenzo il Magnificos mit der Baukunst in Erinnerung rufen, so diese Vermessung dessen Antikenstudien; und wie die Palastmodelle, besonders dasjenige, das die gesamte Piazza Navona als Vorplatz einbezieht, die früheren Projekte ins Kolossale steigern, so nehmen auch die Antikenstudien neue Dimensionen an. Was Lorenzo il Magnifico als Privatmann unter Albertis Führung begann, war der Papst aufgerufen, unter Giulianos Führung mit den Mitteln der apostolischen Bauhütte fortzuführen. Die Bauaufnahme des Kolosseums diente als Paradebeispiel für die neuartigen Vermessungen bzw., wie der Codex Coner nahelegt, für den Plan einer systematischen Vermessung der antiken Bauten im neuen Stil. Giuliano traf den Geschmack des Papstes, der so stolz auf die kulturelle Tradition seines Elternhauses war. Die Menge der weiteren Vermessungen im Umfeld der Bauaufnahme des Kolosseums deuten darauf hin, daß Leo X. Giulianos Idee aufgegriffen hat. So scheint Giuliano den Anstoß zu einer Entwicklung gegeben zu haben, die schließlich zu dem noch anspruchsvolleren Plan führte, die antike Stadt Rom in ihrer Gesamtheit zu vermessen.“ Zit. nach: Günther 1988, S. 138.

<sup>279</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, fol. 68r (Schnitt, Grundriss-Schema); fol. 68v (Aufriss). Vgl.: Günther 1988, S. 124–125, Abb. 17–18. Bei der Aufnahme von drei Achsen der Fassade handelt es sich nicht um einen orthogonal projizierten Aufriss im strengen Sinn. Der Zeichner wählt eine leicht schräge Perspektive auf das Monument. In den Arkadenöffnungen werden die Bogenlaibungen und damit die Tiefe der Fassade erkennbar. Trotzdem wird hier und in vergleichbaren Fällen von „Aufrißen“ gesprochen, im Gegensatz zu Ansichten mit ausgeprägten perspektivischen Verkürzungen und Schattierungen, die einen dezidiert illusionistischen Effekt erzeugen sollen.

<sup>280</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, fol. 12v. Siena, Biblioteca Comunale, S IV 8, fol. 7r. Vgl.: Günther 1988, S. 117, Abb. 10, S. 129, Abb. 23.

Fassade und den Zuschauerraum. Zudem werden einzelne Treppenläufe als Verbindung zwischen den Geschossen skizziert.

Anlässlich der Untersuchung und Vermessung der Kolosseumsarchitektur durch Giuliano da Sangallo im Juli 1513 ist eine weitere Gruppe von Zeichnungen entstanden, die von der Hand eines anderen Künstlers stammt und sich im „Codex Coner“ im Londoner Sir John Soane’s Museum erhalten hat.<sup>281</sup> Die zu den Aufnahmen des Kolosseums notierten Maße stimmen im „Codex Coner“ und im „Codex Barberini“ exakt überein. Die Zeichner, Giuliano da Sangallo und der anonyme Urheber des „Codex Coner“, dokumentieren offenbar dieselbe Vermessungskampagne.

Trotz des gemeinsamen Entstehungskontextes unterscheiden sich die in diesen Codices enthaltenen Darstellungen des flavischen Amphitheaters in vielerlei Hinsicht. Drei Achsen der Kolosseumsfassade werden von Giuliano da Sangallo aus einer leichten Schrägansicht aufgenommen. Perspektivische Verkürzungen werden so weitgehend vermieden. Die Tiefe der Architekturglieder und die der Außenmauer sind allerdings nachvollziehbar. Der Zeichner des „Codex Coner“ dagegen zeigt dezidiert die gebogene Form der Fassade mit ihren plastisch hervortretenden Elementen in Form einer „Scaenographia“. In dem auf demselben Blatt angelegten Querschnitt wird die Fassade zudem in Verbindung mit den anschließenden Umgängen dargestellt. Außerdem liefert der „Codex Coner“ Grundrisse zum Erdgeschoss sowie zum ersten und zweiten Obergeschoss.

Die im Juli 1513 entstandenen Zeichnungen des „Codex Barberini“ und des „Codex Coner“ stellen die bis dahin umfassendste und genaueste Dokumentation der antiken Architektur des Kolosseums dar. Sie bilden damit den Auftakt für zahlreiche weitere Bauaufnahmen des antiken Amphitheaters, die während des Pontifikats Leos X. im Umkreis Antonio da Sangallos und Baldassare Peruzzis entstanden sind. Diese Zeichnungen bezeugen die kontinuierliche Beschäftigung mit dem prominenten Monument – in Form von sowohl freihändig angelegten Skizzen, die die wesentlichen Charakteristika der Architektur in wenigen Strichen umreißen, als auch sorgfältig ausgeführten, repräsentativen Reinzeichnungen.<sup>282</sup>

<sup>281</sup> London, Sir John Soane’s Museum, Codex Coner, fol. 1r–2v (Grundrisse), fol. 34r – fol. 35v (Schnitte), fol. 37r–v (Ansichten der Fassade). Vgl.: Günther 1988, S. 124–125, Abb. 17–18, S. 167, Abb. 5, S. 178, Abb. 12.

<sup>282</sup> In der graphischen Sammlungen der Uffizien hat sich eine große Zahl von Kolosseumszeichnungen aus dieser Zeit erhalten. Vgl. z. B.: Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Arch. 395 (Detailgrundriss und -aufriß, Profil), Arch. 480 (Fassadenaufriß und -schnitt), Arch 482 (Profile von Postamenten), Arch 1555r–v (Grundriß, Schnitt), Arch. 2043r–v (Fassadenaufriß, Details der architektonischen Ordnungen). Zu den Zeichnungen römisch-antiker Monumente, die in den Uffizien aufbewahrt werden: Bartoli 1914–1922.

Mit der Berufung Raffaels zum Verantwortlichen für die Antiken Roms erfährt das Studium der antiken Monumente während des Pontifikats Leos X. einen Höhepunkt. Unter der Leitung der päpstlichen Architekten Antonio da Sangallo il Vecchio und Baldassare Peruzzi werden umfangreiche Untersuchungen an antiken Großbauten durchgeführt, dem Marcellustheater, der Porticus Pompeji und den Kaiserforen. Hubertus Günther deutet die in diesem Zusammenhang entstandenen Studien und Rekonstruktionen als Vorarbeiten für den von Raffael und Leo X. projektierten Rekonstruktionsplan des antiken Rom. Die Verwirklichung dieses ambitionierten Vorhabens wird jedoch durch den frühen Tod Raffaels verhindert.<sup>283</sup>

Die im Umfeld Raffaels durchgeführten Bauaufnahmen und Messungen behalten auch nach dem „Sacco di Roma“ ihre Gültigkeit. Domenico Giuntalodis Darstellung des römischen Amphitheaters verbindet die vitruvianischen Typen der Architekturzeichnung in einem komplexen und zugleich homogenen Kolosseumbild. Zudem wird die herausragende Bedeutung von exakten Vermessungen antiker Architektur in der ausführlichen Kotierung, die hier erstmals in einer druckgraphischen Wiedergabe des Kolosseums Anwendung findet, deutlich. Vermutlich hat Giuntalodi auf bereits existierendes Informationsmaterial zurückgegriffen: Die von ihm neben der Fassade des Amphitheaters vermerkten Maßangaben stimmen mit jenen überein, die in einer Zeichnung des sogenannten „Kasseler Codex“ neben einem Teilaufriss der Kolosseumsfassade notiert worden sind.<sup>284</sup> Dieses Skizzenbuch, das sich heute in einem Sammelband der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel befindet, wird von Hubertus Günther in die dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts datiert und einem in Norditalien tätigen niederländischen Künstler zugeschrieben. Die darin enthaltenen Zeichnungen sollen nach der Hypothese Günthers Kopien sein, nach Vorlagen, die auch Sebastiano Serlio für die Gestaltung seines 1540 in Venedig publizierten Architekturtraktats verwendet hat. Diese Urbilder, die sowohl Serlio als auch der anonyme Künstler des Kasseler Codex genutzt haben, werden mit dem Bildhauer Gian Cristoforo Romano und dem Architekten Riniero Neruccio da Pisa in Verbindung gebracht.<sup>285</sup>

<sup>283</sup> Vgl.: Günther 1988, S. 60–63.

<sup>284</sup> Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Sammelband Fol. A 45, fol. 23r. Angaben nach: Günther 1988, S. 372–373, Taf. 120b. Übereinstimmende Angaben in Palmi Romani und Minuti finden sich bei folgenden Baudetails: Säulenhöhe des ersten und des zweiten Obergeschosses inklusive Basis und Kapitell (38 p. 5 m.); Höhe des Pilasters in der Attika inklusive oberem Piedestal, Basis und Kapitell (42 p. 6 m.); Höhe des oberen Piedestals in der Attika (4 p.); Höhe des unteren Piedestals in der Attika (12 p.). Vgl. auch die analogen Informationen zu den Maßen in Sebastiano Serlios Architekturtraktat. Hier wird, im Gegensatz zum Kasseler Codex, wie in Salamancas Kupferstich auch die Höhe der Erdgeschoss-Säule angegeben, mit „palmi trentaotto e minuti cinque con la base e'l capitello“: Serlio 1540 (1544), S. 68.

<sup>285</sup> Günther 1988, S. 362: „Der Kasseler Codex wurde von einem niederländischen Künstler, der mit dem Raffael-Kreis in Berührung gekommen ist, in Norditalien während der dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts gezeichnet. Er enthält vor allem Kopien nach den Vorlagen, die Serlio für das dritte Architekturbuch



Sebastiano Serlio war bis 1527 als Mitarbeiter Baldassare Peruzzis an den Studien und Vermessungen der antiken Monumente Roms beteiligt. In seinem 1537 publizierten Werk zu den antiken Säulenordnungen weist er ausdrücklich auf seine Verpflichtung gegenüber Peruzzi hin.<sup>286</sup>

Als Bindeglied zwischen Serlio und Salamanca könnte der vor dem „Sacco di Roma“ im Umkreis Raffaels tätige Kupferstecher Agostino Veneziano fungiert haben. Im Jahr 1528 übernimmt dieser in Venedig für Serlio das Stechen einzelner Blätter mit Darstellungen antiker Säulenordnungen. Diese Kupferstiche erfahren in den 1530er Jahren im römischen Verlag Salamancas eine Neuauflage.<sup>287</sup>

Interessanterweise werden sowohl in dem Fassadenaufriß, den Sebastiano Serlio in seinem Architekturtraktat publiziert<sup>288</sup>, als auch in der Gesamtansicht von Giuntalodis Kupferstich Balustraden in den Arkadenöffnungen des ersten Obergeschosses der Kolosseumsfassade rekonstruiert, ein Architekturdetail, für dessen Existenz am konkreten Bauwerk in Rom keinerlei Anhaltspunkte existieren.<sup>289</sup>

Der von Salamanca 1538 publizierte Kupferstich und der Holzschnitt des Sebastiano Serlio stellen somit keineswegs aktuelle Bestandsaufnahmen des Amphitheaters nach dem „Sacco di Roma“ dar. Vielmehr werden die ambitionierten Forschungen, die während der Blütezeit der Antikenstudien unter Papst Leo X. entstanden sind, ausgewertet und in druckgraphische Kolosseumsbilder umgesetzt.

Obwohl die von Vitruv formulierten Grundsätze der Architekturdarstellung für die Gestaltung von Domenico Giuntalodis Kupferstich durchaus prägend waren, fungiert der antike Traktat keineswegs als absolute Autorität für die Rekonstruktion des römischen Amphitheaters. Die an dem konkreten Bauwerk verifizierbaren Elemente einerseits sowie die Informationen aus antiken Schriftquellen zu Geschichte und Funktion andererseits fügen sich in ein kompositorisch und inhaltlich geschlossenes Gesamtbild des Monuments. Die elliptische Anlage des Kolosseumsgrundrisses, die den Vitruvforschern und Architekturtheoretikern im

---

herangezogen hat. Diese Vorlagen gehen auf Gian Cristoforo Romano und Riniero da Pisa zurück. Der Vergleich mit Serlios dritten Buch und anderen Kopien nach den gleichen Vorlagen zeigt, daß sich die Zeichnungen im Kasseler Codex eng an die Vorlagen halten.“ Vgl. auch: Günther 1988, S. 205–206, S. 360–363.

<sup>286</sup> Serlio 1537, Bl. 3r. Vgl.: Dinsmoor 1942, S. 62; Jelmini 1986, S. 76–78.

<sup>287</sup> Deswarte-Rosa 1989, S. 50; Dinsmoor 1942, S. 64–65, Abb. 1 (urspr. Ausg. des „dorischen Gebälks“, 1528), Abb. 2 (Neuauflage des „dorischen Gebälks“ von Antonio Salamanca, nach 1536); Jelmini 1986, S. 78; Frommel 1989, S. 40–41, Abb. 3, Abb. 5; Kissner 1990, S. 129–130, Kat. 264.

<sup>288</sup> Serlio 1540 (1544), S. 69: Holzschnitt: 361 x 253 mm (Blatt), num. r. o.: „LXIX“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Gh-SER 4225-1450 raro. Vgl.: Dittscheid 1989, S. 139, Abb. 32.

<sup>289</sup> Zu der Ausgestaltung der Arkadenöffnungen in der zweiten und dritten Ordnung des Kolosseums und der Rekonstruktion von Statuens schmuck an der Fassade des antiken Amphitheaters: Colagrossi 1913, S. 44–45; Luciani 1993, S. 47; Rea 1999b, S. 122–124.

15. Jahrhundert große Schwierigkeiten bereitet hat, tritt nun erstmals in einer druckgraphischen Darstellung prominent in Erscheinung.<sup>290</sup>

In einer ebenfalls im Verlag Antonio Salamancas publizierten Bauaufnahme des Pantheons verwendet Domenico Giuntalodi eine mit der Kolosseumsrekonstruktion durchaus vergleichbare Darstellungsform: Er nutzt erneut den Kunstgriff, aus dem geschlossenen Baukörper des antiken Monuments eine Partie vollständig herauszulösen, um die architektonische Struktur in einer Kombination aus Innen- und Außenansicht zu zeigen.<sup>291</sup>

Mit seinen druckgraphischen Publikationen erschließt der Buchverleger Antonio Salamanca nach dem „Sacco di Roma“ einen neuen Absatzmarkt. Die monumentalen, äußerst aufwendig gestalteten Kupferstiche richten sich sicherlich in erster Linie an ein gebildetes, solventes Fachpublikum, bestehend aus Architekten sowie Antikenkennern und -forschern, die die sorgfältig konstruierten, komplexen Bauaufnahmen zu schätzen wussten.<sup>292</sup> Das hohe Ansehen Salamancas als Vermittler von Wissen zur römischen Antike in visueller Form gibt sich in der Beischrift eines in Kupferstich ausgearbeiteten Porträts des bedeutenden Verlegers zu erkennen: „Antonius Salamanca, orbis et urbis antiquitatum imitator.“<sup>293</sup>

Ab 1544 tritt jedoch ein weiterer Unternehmer auf dem römischen Druckgraphikmarkt in Erscheinung, Antoine Lafréry, der Salamancas erfolgreiche Geschäftsidee aufgreift, weiterentwickelt und so zu einem wichtigen Konkurrenten für das alteingesessene Verlagshaus heranreift. Zu Recht sieht Sylvie Deswarte-Rosa in Antonio Salamanca den eigentlichen Begründer des „Speculum Romanae Magnificentiae“, jener Sammlung druckgraphischer Einzelblätter, die in loser Folge ab den 1540er Jahren in Lafrérys Verlagshaus veröffentlicht und sich zu einer seiner wichtigsten und einflussreichsten Publikationen entwickeln werden.<sup>294</sup>

<sup>290</sup> Das Kolosseum wird von Sebastiano Serlio im Rahmen seines Traktats über die antike Architektur ebenfalls als ellipsenförmige Anlage präsentiert, in Form eines kombinierten, mehrere Geschosse des Gebäudes berücksichtigenden Grundrisses. Vgl.: Serlio 1540 (1544), S. 64–65; Holzschnitt: 362 x 247 mm (Blatt, S. 64); 362 x 246 mm (Blatt, S. 65), num. l. o.: „LXIII“, num. r. o.: „LXV“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Gh-SER 4225-1450 raro. Vgl.: Dittscheid 1989, S. 139, Abb. 31; Hager 2002, S. XVI, Abb. 8.

<sup>291</sup> Hülsen 1921, S. 143, Kat. 6; Deswarte-Rosa 1989, S. 54–55, Abb. 10.

<sup>292</sup> Es handelt sich bei dem Kupferstich zum Kolosseum um ein außerordentlich großformatiges Blatt, das aus zwei Bögen im Format der „carta reale“ realisiert wurde: 550 x 870 mm (Darstellung), 575 x 871 mm (Blatt). Angaben nach: Zeitler 1999, S. 5 (München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1957:1290 D). Vgl.: Deswarte-Rosa 1989, S. 51.

<sup>293</sup> Nicolas Beatrizet (zugeschr.): Kupferstich, beschr. u.: „ANTONIVS SALAMANCA, ORBIS / ET VRBIS ANTIQVITATVM / IMITATOR“. Angaben nach: Deswarte-Rosa 1989, S. 47, Abb. 1 (Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes). Vgl.: Ozzola 1910, S. 403; Petrucci 1964, Taf. 53.

<sup>294</sup> Deswarte-Rosa 1989, S. 47: „Cependant, le véritable fondateur du ‘Speculum Romanae Magnificentiae’ n’est pas Antonio Lafreri, mais l’éditeur Antonio Salamanca, son prédécesseur et futur associé, dans les années

Zunächst konzentriert sich Lafréry jedoch, ganz ähnlich wie Salamanca selbst zu Beginn seiner Tätigkeit als Verleger von Druckgraphik, auf traditionelles Bildmaterial, das sich bereits auf dem römischen Graphikmarkt bewährt hat und daher den wirtschaftlichen Erfolg des jungen Unternehmens begünstigen kann. So handelt es sich bei den ersten, zwischen 1544 und 1553 erschienenen Drucken, mit denen sich Lafrérys Verlag auf dem Markt zu behaupten versucht, zumeist um Nachstiche nach bekannten Vorlagen aus dem Haus des Antonio Salamanca. Lafréry führt jedoch signifikante Änderungen gegenüber den Originalen Salamancas durch. Wohl aufgrund ökonomischer Überlegungen werden die großen, aus mehreren Teilen zusammengesetzten Vorlagen auf ein handlicheres Format reduziert. Zudem scheint Lafréry seine Kupferstiche in einer höheren Auflage als die Salamanca-Blätter produziert zu haben, vermutlich um das einzelne Exemplar zu einem geringeren Preis anbieten zu können. Damit erweitert Lafréry den Kreis potentieller Kunden: Seine weniger exquisiten Produkte richten sich gezielt an eine große Zahl von Rezipienten. Neben dem Fachpublikum der Architekten und Antikenforscher wird nun vermutlich auch die Zielgruppe der Reisenden angesprochen, die nach visuellen Andenken an ihren Rombesuch verlangen.<sup>295</sup> Durch den geschäftstüchtigen Mitbewerber wird Antonio Salamancas Position auf dem römischen Graphikmarkt wohl nachhaltig geschwächt. Zwischen 1550 und 1553 sind keine neuen Publikationen aus dem älteren Verlag bezeugt. Im Jahr 1553 vereinbarten beide Unternehmer in einem Vertrag den gegenseitigen Austausch von Abzügen ihrer Platten. Diese Kooperation zwischen den damals führenden Verlagshäusern Roms wird erst durch Salamancas Tod 1562 beendet.<sup>296</sup>

Zu den in seinem Verlag erschienenen Stichen lässt Antoine Lafréry in den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts von Étienne Du Pérac ein Frontispiz mit dem Titel „Speculum Romanae Magnificentiae“ entwerfen.<sup>297</sup> Dieses „Speculum“ stellt jedoch keineswegs einen geschlossenen Band mit einer von Lafréry festgelegten Anzahl von Tafeln dar. Vielmehr kann sich jeder Kunde sein persönliches Exemplar nach eigenen Vorstellungen aus dem riesigen

---

1536–1540. ‘Antonius Salamanca orbis et urbis antiquitatum imitator’, c’est à ce titre et avec cette légende qu’il est portraituré, sous un médaillon montrant une allégorie de la Rome antique dans une estampe attribuée à Nicolas Béatrizet. A lui revient la promulgation de grandes gravures des principaux monuments antiques de Rome, donnant ainsi le coup d’envoi à la collection, selon un mode de représentation auquel resteront fidèles Lafréri et ses successeurs jusqu’au XVIIIème siècle.“

<sup>295</sup> Zeitler 1999, S. 10, Kat. 6. Zur Biographie Lafrérys und seiner Tätigkeit als Verleger: Ehrle 1908, S. 11–18; Ozzola 1910, S. 402–404; Hülsen 1921, S. 124–125; Fischer 1972, S. 10–17; Bellini 1975, S. 20.

<sup>296</sup> Ehrle 1908, S. 13; Ozzola 1910, S. 402–404; Hülsen 1921, S. 126–128; Lincoln 2000, S. 149.

<sup>297</sup> Kupferstich: 438 x 298 mm (Platte), 447 x 305 mm (Blatt), beschr.: „SPECVLVM / ROMANAE / MAGNIFICEN= / TIAE / OMNIA FERRE QVAECVQ. / IN VRBE MONVMENTA EXTANT. PARTIM IVXTA / ANTIQVAM. PARTIM IVXTA / HODIERNAM FORMAM / ACCVRATISS. DELINEATA REPRAESENTANS. / Accesserunt non paucæ, tum an= / tiquarum, tum modernarum / rerum Vrbs figuræ numquam / antehac æditæ.“ Angaben nach dem Exemplar: München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 47953 D. Vgl.: Kissner 1990, S. 109, Kat. 227; Zeitler 1999, Kat. 12.

Angebot des Lafréry-Unternehmens kreieren. So variieren die in den verschiedenen graphischen Kabinetten erhaltenen Exemplare des „Speculum“ bezüglich Umfang und Auswahl der druckgraphischen Blätter.<sup>298</sup>

Diese sicherlich ursprünglich nach unterschiedlichen Kriterien angelegten Sammlungen von Rombildern enthalten in der Regel auch eine Wiedergabe des Kolosseums. Wie zahlreiche andere frühe Kupferstiche aus Lafrérys Verlag greift die in den 1540er Jahren entstandene Rekonstruktion des Amphitheaters auf eine Vorlage aus dem Unternehmen Antonio Salamancas zurück. Das Nicolas Beatrizet zugeschriebene Kolosseumbild stimmt in seiner allgemeinen Anlage mit der von Domenico Giuntalodi entwickelten Komposition überein. Das antike Bauwerk wird auch hier in Form einer Rekonstruktion, in einer kombinierten Darstellung aus Außen- und Innenansicht, Schnitt und Grundriss gezeigt (Abb. 10).<sup>299</sup>

Allerdings lassen sich durchaus signifikante Abweichungen gegenüber dem Vorbild feststellen. Der bei Lafréry erschienene Stich zeichnet sich durch ein kleineres und damit handlicheres Format aus. Er konzentriert sich allein auf das Kolosseumbild und verzichtet auf die Wiedergabe des in einem Wolkenkranz heranschwebenden Merkurs mit Schriftband. Ebenso wenig werden Inventor, Stecher und Verleger des Kupferstichs genannt. Ob es sich bei den frühen Blättern Lafrérys um autorisierte Kopien nach Salamancas Vorlagen handelt, ist nicht bekannt. Bereits im 16. Jahrhundert haben sich zahlreiche Verleger von Druckgraphik mit Privilegien, die von der Kurie oder einzelnen Stadtregierungen gewährt wurden, vor unerlaubten Reproduktionen geschützt.<sup>300</sup>

Anders als das Kolosseumbild des „Speculum Romanae Magnificentiae“, das ursprünglich keinerlei Beschriftungen aufgewiesen hat, präsentiert sich eine ebenfalls von Antoine Lafréry publizierte Darstellung des Pantheons. Auch hier wird ein antiker Bau in einer Kombination aus Außen- und Innenansicht gezeigt, und wieder greift Lafrérys Kupferstich auf eine Vorlage zurück, die im Verlag Salamancas entwickelt worden ist. Nun werden allerdings nicht nur auf dem ursprünglichen Werk Salamancas, sondern auch auf dem von diesem abhängigen Kupferstich Lafrérys die Adressen der jeweiligen Herausgeber verzeichnet.<sup>301</sup> Antoine Lafréry verweist hier ausdrücklich auf sein eigenes Unternehmen.<sup>302</sup>

<sup>298</sup> Lowry 1952, S. 46–50; McGinnis / Mitchell 1976, S. 3–8; Brilliant 1978, S. 318.

<sup>299</sup> Kupferstich: 417 x 575 mm (Darstellung), 491 x 634 mm (Blatt). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dm 505-1740 raro. Vgl.: Hülsen 1921, S. 145–146, Kat. 18; McGinnis / Mitchell 1976, Kat. 117; Zeitler 1999, Kat. 6; Reiss & Sohn 2002, S. 422, Kat. 3427 (17), Abb. S. 409; Bianchi 2004, S. 9–10, Kat. D32.

<sup>300</sup> Hülsen 1921, S. 125; Riggs 1977, S. 62–63; Langemeyer / Schleyer 1976.

<sup>301</sup> Zu diesen Kupferstichen: Hülsen 1921, S. 143, Kat. 6; Deswarte-Rosa 1989, S. 55–56, Abb. 10 (Ausgabe Salamanca), Abb. 12 (Ausgabe Lafréry), Zeitler 1999, Kat. 7 (Ausgabe Lafréry).

<sup>302</sup> Dass in dieser Zeit „Raubkopien“, die die begehrten Originale möglichst identisch nachbildeten, verbreitet waren, dokumentiert die Auseinandersetzung zwischen Albrecht Dürer und Marcantonio Raimondi, der in

Die von Lafréry publizierte Darstellung des rekonstruierten Amphitheatrum Flavium stellt keineswegs lediglich eine Vereinfachung des älteren Kupferstichs aus dem Unternehmen Salamancas dar. Beatrizet greift zwar die Idee Giuntalodis auf, das Kolosseum in seiner Gesamtheit mithilfe einer Kombination aus Innen- und Außenansicht, Schnitt und Grundriss zu dokumentieren, entwickelt diesen Ansatz aber deutlich weiter. Er deutet Giuntalodis raffinierten Kunstgriff des herausgelösten Viertels in eine riesige Bruchstelle um, die die Geschlossenheit des Baus quasi sprengt. Hier wird nicht nur die innere Struktur der antiken Architektur offengelegt. Zugleich vermittelt Beatrizet einen Eindruck von der physischen Materialität des Baus, von seinem sorgfältig in einzelnen Steinquadern geschichteten Mauerwerk. Dadurch wird der abstrakte Charakter der älteren Vorlage deutlich gemindert. Das Kolosseum erhält die Substanz eines real existierenden Gebäudes. Dementsprechend verzichtet Beatrizet gänzlich auf die Figur Merkurs als Vermittler zwischen den Zeiten, dem historischen Monument einerseits und seinem neuzeitlichen Betrachter andererseits.<sup>303</sup>

Mit dem handlicheren Format sowie der Bereicherung der Darstellung um Details, die die unmittelbare Wirkung des Kolosseums als konkrete Architektur unterstreichen, richtet sich Lafréry an eine breite Zielgruppe. Aus der exquisiten, anspruchsvollen Rekonstruktion des antiken Amphitheaters, die durch das Auftreten des Götterboten legitimiert und von Salamanca als Qualitätsprodukt seines Verlages ausgezeichnet wird, ist eine populäre, eingängige Darstellung geworden, die sich ganz an den Bedürfnissen des Romreisenden nach einem erschwinglichen, aber zugleich ansprechend gestalteten Andenken orientiert. Durch seine Aufnahme in den Bestand des „Speculum Romanae Magnificentiae“ erreicht das im Verlag Salamancas „erfundene“ Kolosseumbild ein breites Publikum nördlich und südlich der Alpen. Bis in das 18. Jahrhundert hinein kann es sich als überzeugende Rekonstruktion des antiken Amphitheaters behaupten.<sup>304</sup>

Bei seinem Tod am 20. Juli 1577 hinterlässt Lafréry weder ein Testament noch unmittelbare Erben. Sein Nachlass wird unter mehreren Nachkommen aufgeteilt. Nach komplizierten

---

Venedig Holzschnitte und Kupferstiche Dürers kopierte, diese mit dem Monogramm „AD“ versah und als Originale verkaufte. Vgl.: Vasari / Milanesi 1878–1885, Bd. 5, S. 405–406; Höper 2001, S. 52, S. 112, Anm. 10.

<sup>303</sup> Zeitler 1999, S. 10, Kat. 6. Ebenso wird im Rahmen der „Vereinfachung“ der Darstellung auf die Kotierungen verzichtet, die sich sicherlich in erster Linie an ein ausgewähltes „Fachpublikum“ gerichtet haben.

<sup>304</sup> So findet sich noch in dem 1704 in Amsterdam publizierten „Nouveau Theatre d’Italie“ des Johannes Willemzoon Blaeu und Pierre Mortier eine Kopie nach dem prominenten Kupferstich des „Speculum Romanae Magnificentiae“: Blaeu / Mortier 1704, Taf. 5: Kupferstich: 442 x 546 mm (Platte), 534 x 631 mm (Blatt), beschr. m. u.: „AMPHTIHEATRVM VESPASIANI, nunc vulgo IL COLISEO / Se vend A AMSTERDAM Chez PIERRE MORTIER. Avec Privil.“, beschr. l. u.: „A. Interior Amphitheatri murus / B Sedilia / C Atrium / D Carceres ferarum“, beschr. r. u.: „E Summitas quae pluvio / cooperiebatur / F Exterior murus seu rotunditas“, beschr. r. o.: „Nobilissimo Prudentissimo / D. CORNELIO BICKER / DOMINO IN ZWIETEN. / CONSVLI REIP. AMSTELÆDAMENSIS / Tabulam hanc D.D.D. / IO: BLAEV.“, num. r. u.: „V“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Bb 780-3040/4 gr raro.

Verhandlungen werden die Blätter des „*Speculum Romanae Magnificentiae*“ ab 1581 im Verlag Claude Duchets neu herausgegeben, von 1586 bis 1594 von Duchets Erben. 1594 erwirbt Nicolas van Aelst die Druckplatten des Lafréry-Verlages. Im 17. Jahrhundert gelangen sie in den Besitz verschiedener Verleger, Giovanni Orlandi, Hendrik van Schoel sowie der beiden bedeutenden Unternehmerfamilien De Rossi alla Pace und De Rossi in Piazza Navona. Das auf Domenico Giuntalodi zurückgehende, von Nicolas Beatrizet neu geschaffene Kolosseumbild gehört weiterhin zum Bestand des „*Speculum Romanae Magnificentiae*“.<sup>305</sup>

Zahlreiche Publikationen orientieren sich in ihrem Abbildungsteil an Darstellungen des „*Speculum*“. So verwendet auch Giacomo Lauro in seinem Werk über die Pracht der antiken Stadt „*Antiquae Urbis Splendor*“ eine Rekonstruktion des Kolosseums, die sich offensichtlich an den entsprechenden Kupferstich aus dem Lafréry-Unternehmen anlehnt.<sup>306</sup>

Beatrizets Kolosseumbild fungiert jedoch nicht ausschließlich für druckgraphische Einzelblätter und Buchillustrationen als adäquate Vorlage. Die abstrakte, dem Architekturmodell verpflichtete Wiedergabe findet sogar Eingang in das Medium der Malerei: Der französische Künstler Antoine Caron widmet sich in einem 1566 entstandenen Gemälde einem Thema aus der Geschichte des antiken Rom, jener Schreckensherrschaft, die während des Triumvirats von Antonius, Lepidus und Octavian in der Stadt wütete und der neben vielen anderen auch der Politiker, Schriftsteller und Philosoph Marcus Tullius Cicero zum Opfer gefallen ist.<sup>307</sup> Um eine authentische Kulisse für das Geschehen in antiker Zeit zu entwickeln, versammelt Caron bedeutende Monumente des antiken Rom, deren Aussehen dem Pariser Publikum bereits über druckgraphische Wiedergaben vermittelt worden ist. Die Vorlagen für einzelne Bildmotive, wie beispielsweise den Apoll vom Belvedere, die Dioskuren und den Herkules Commodus, stammen aus dem Verlagsrepertoire Antoine Lafrérys, dessen Drucke

<sup>305</sup> Ehrle 1908, S. 18–24; Ozzola 1910, S. 404–405; Hülsen 1921, S. 133–139, S. 146, Kat. 6; Lewis 1967, S. 321, Abb. 2; McGinnis / Mitchell 1976, Kat. 118; Kissner 1990, S. 109–114, Kat. 227–229; Bellini 1992, S. 28–30.

<sup>306</sup> Lauro 1615 (1637), Taf. 91: Radierung: 178 x 234 mm (Platte), 216 x 297 mm (Blatt), beschr. I. o.: „*AMPHITHEATRVM VESPASIANI VVLGO / COLLISEVM / A. Interior pars / B. Sedilia / C. Atrium / D. Carceres ferarum / E. Súmitas quae pluuiio tempore coperiebatur / F. Rotunditas exterior*“, num. r. o.: „91“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 532-2370 raro. Vgl.: Hülsen 1921, S. 139; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 162, Kat. 1597; Giacomo Lauro 1992, Kat. 91.

<sup>307</sup> Antoine Caron, Öl auf Leinwand, signiert und datiert: „*ANT. / CARON PICT. / PARIS 1566*“, Paris, Musée du Louvre. Angaben nach: Ehrmann 1986, S. 28. Vgl.: Ehrmann 1955, S. 20–21; Ehrmann 1986, S. 28–32, Abb. 9–20; Luciani 1993, S. 16, S. 18–19. Die in den Verlagen Antonio Salamancas und Antoine Lafrérys entwickelte Rekonstruktion des römischen Amphitheaters wird in einem weiteren Gemälde rezipiert: Domenico Gargiulo und Viviano Codazzi, Öl auf Leinwand: 220 x 352 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P2632. Angaben nach: El Palacio 2005, S. 196–199, Kat. 37.

seit 1563 in Paris erhältlich sind.<sup>308</sup> Auch das im Zentrum des Geschehens postierte Kolosseum orientiert sich in der Darstellung an dem Kupferstich des Nicolas Beatrizet. Das Monument wird hier zu einem repräsentativen Thronsaal, in dessen Inneren das Triumvirat, umgeben von seinen Soldaten, residiert. Im unmittelbaren Umfeld des Kolosseums schildert der Maler ausführlich grausame Massaker, die Tötung und Verstümmelung zahlreicher Menschen durch Soldaten. Die Öffnung der Kolosseumarchitektur ermöglicht es, das majestätisch im Kreis seiner Getreuen thronende Triumvirat unmittelbar mit den blutigen Szenen im Vorder- und Mittelgrund der Komposition zu konfrontieren. Die Assoziation des römisch-antiken Amphitheaters mit grausamen Kampfszenen liegt nahe. Bereits Flavio Biondo hat in seiner „Roma instaurata“ jene blutigen Schauspiele, die in antiker Zeit an diesem Ort stattfanden, ausführlich geschildert.<sup>309</sup>

So bestätigt das in Paris entstandene Gemälde des Antoine Caron das Urteil Bates Lowrys, Antoine Lafrérys Publikation sei eine Art Enzyklopädie antiker Werke gewesen, eine Sammlung klassischer Motive, die dem Renaissancekünstler als Vorlagenrepertoire dienen konnte, unabhängig von dessen eigener Kenntnis der Stadt Rom.<sup>310</sup>

Antoine Lafréry hat in seinem Verlag zwei weitere Rekonstruktionen des flavischen Amphitheaters veröffentlicht. Diese sind allerdings wohl eher als Variationen der Komposition Nicolas Beatrizets denn als gänzlich eigenständige Werke zu deuten.<sup>311</sup> Das Monument wird wieder in umfassenden Gesamtansichten entsprechend seinem antiken Erscheinungsbild präsentiert. Der von Domenico Giuntalodi entwickelte und von Nicolas Beatrizet verfeinerte Kunstgriff des „herausgebrochenen Viertels“ findet allerdings keine Anwendung. Die eine Fassung des Kolosseumbildes zeigt die Architektur quasi halbiert: Die äußeren Strukturen der dem Betrachter zugewandten Partien des Baus sind gänzlich verschwunden. Lediglich eine Fassadenachse mit drei übereinandergestellten Arkaden,

---

<sup>308</sup> Ehrmann 1955, S. 21; Ehrmann 1986, S. 28–32, Abb. 9–12. Zu den Vorbildern aus dem „Speculum Romanae Magnificentiae“: Hind 1921, S. 153, Kat. 53 (Dioskuren), S. 154, Kat. 57–58 (Apoll vom Belvedere, Herkules Commodus). Zu diesen antiken Skulpturen und ihrer Rezeption in der Renaissance: Bober / Rubinstein 1986, S. 71–72, Kat. 28 (Apoll vom Belvedere), S. 159–161, Kat. 125 (Dioskuren), S. 166, Kat. 131 (Herkules Commodus).

<sup>309</sup> Vgl.: Biondo 1481, Liber Tertius, Kap. 9: „Epistula ostendēs amphitheatri crudelitates“.

<sup>310</sup> Lowry 1952, S. 47: „The ‘Speculum’ is a dictionary of the antiquities known to the Renaissance, and its engravings represent an assembly of classical motifs from which the Renaissance artist might have drawn inspiration. Its value as such is increased by the fact that it presents these motifs in the very form with which the majority of the artists were familiar. For it was in these engravings that the knowledge of the various examples of classical art was spread beyond Rome and became the common property of any artist, whether or not he had taken pilgrimage to Rome. And for those who did go to Rome these engravings were the means by which they retained the impressions of what they had seen.“

<sup>311</sup> Hülsen 1921, S. 169, Kat. 156–157: „Zwei Ansichten des Kolosseums, in gleicher Größe wie n. 18, von der sie offenbar abgeleitet sind. 156. Außenbau vollständig. 157. Einblick in die Hälfte der Arena, vorn nur ein Joch des Außenbaues. Spätere Abdrücke haben: ‘Petri de Nobilibus formis’. Vgl.: Deswarte-Rosa 1989, S. 52, S. 61, Anm. 28–29.“

flankierenden Halbsäulen und einem Joch der Attika, ist erhalten geblieben. Ein umfassender Einblick in das Innere des Monuments wird hier gewährt. Die zweite Fassung zeigt dagegen das Amphitheater als einen gänzlich geschlossenen Baukörper. Auf die Öffnung der Architektur mittels Entfernen einzelner Partien wird hier völlig verzichtet.<sup>312</sup> Diese beiden Kolosseumbilder haben aber offenbar weniger Anklang gefunden als der Kupferstich des Nicolas Beatrizet. Nachstiche und Kopien dieser Darstellungen, die als Zeugnis eines dauerhaften Erfolges auf dem Druckgraphikmarkt gedeutet werden könnten, sind nicht überliefert.<sup>313</sup>

Allerdings weist eine aquarellierte Zeichnung in dem zwischen 1538 und 1540 entstandenen italienischen Skizzenbuch des portugiesischen Malers und Kunsttheoretikers Francisco de Hollanda bemerkenswerte Übereinstimmungen mit der Darstellung des Kolosseums als rundum geschlossenes Bauwerk auf.<sup>314</sup> Möglicherweise hat bereits in dem Unternehmen Antonio Salamancas ein entsprechendes Bild des flavischen Amphitheaters existiert, das ähnlich der Rekonstruktion Domenico Giuntalodis, allerdings unter Verzicht des „herausgelösten“ Viertels gestaltet gewesen ist. Die von Giuntalodi entwickelte Komposition, die Außen- und Innenansicht des Kolosseums miteinander kombiniert, ist genau in jenem Jahr veröffentlicht worden, in dem Francisco de Hollanda in Rom eintrifft, 1538.<sup>315</sup>

Francisco de Hollanda hätte somit für seine Kolosseumszeichnung auf eine existierende druckgraphische Vorlage zurückgegriffen und auf die Wiedergabe des konkreten Monuments, das ihm durch seinen Romaufenthalt aus unmittelbarer Anschauung bekannt gewesen ist, verzichtet.<sup>316</sup> Der aktuelle Zustand des Amphitheaters erschien ihm wohl als nicht

<sup>312</sup> Kupferstich: 410 x 570 mm. Angaben nach: Deswarte-Rosa 1989, S. 52, Abb. 6, S. 61, Anm. 28 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Stampe Barberini X-I-13, fol. 20).

<sup>313</sup> Nach Auskunft Christian Hülsens tragen spätere Abdrücke der Rekonstruktion mit der weitgehend entfernten Fassade die Adresse des Pietro de' Nobili, der wohl in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts als Verleger tätig gewesen ist. Vgl.: Hülsen 1921, S. 134–135, S. 169, Kat. 157. Eine späte Kopie dieses Kupferstichs ist in der 1704 publizierte „Beschryving van Oud en Nieuw Rome“ des François Desseine enthalten. Vgl.: Desseine / Halma 1704, 15. n. n. Taf. (oberer Teil): Jan Goree (Zeichner), Pieter Sluyter (Stecher): Kupferstich: 333 x 208 mm (Platte), 389 x 234 mm (Blatt), beschr. m. o.: „AMPHITHEATRVM / FLAVIVM / VVLGO COLOSSEVM“, bez. l. u.: „I. Goerce del.“, bez. r. u.: „P. Sluyter fec.“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-3040 gr Coll. rom.

<sup>314</sup> El Escorial, Antigualhas, fol. 6v: aquarellierte Zeichnung: 390 x 270 mm, beschr. o.: „AMPHTEATRVM ROMANVM A VESPASINO / AVG. CONDITVM NVNC VOCITATVM COL / LOSSEVM A COLOSSO DE DOMO AUREA NERONIS“. Angaben nach: Deswarte-Rosa 1989, S. 52–53, Abb. 7, S. 61, Anm. 30. Vgl.: Vasconcellos 1899, S. LXIV–LXVIII.

<sup>315</sup> Deswarte-Rosa 1989, S. 52–53.

<sup>316</sup> Herrmann Egger ordnet in seiner Publikation über Romzeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts die erhaltenen Werke verschiedenen Kategorien zu. Die Zeichnungen nach druckgraphischen Vorlagen werden hier äußerst kritisch beurteilt: „H. Zeichnungen, die sich bei näherer Betrachtung als Nachzeichnungen von Stichen entpuppen. Leider werden noch immer in einzelnen Sammlungen Blätter von dieser Kategorie sorgfältigst aufbewahrt und zum mindesten Meistern zweiten oder dritten Ranges zugeschrieben. Es sei mir gestattet, an dieser Stelle dem bescheidenen Wunsche Ausdruck zu geben, daß sich die betreffenden Sammlungsvorstände entschließen mögen, die ihrer Obhut anvertrauten Bestände auf derartige wertlose Kopien zu untersuchen und von solchem Unkraut zu befreien.“ Zit. nach: Egger 1932, Bd. 1, S. 10. Vgl. dagegen das Urteil Dirk Syndrams:



darstellungswürdig. So berichtet er in seinen „Gesprächen über die Malerei“ von römischen Spaziergängen, die ihn zu verschiedenen antiken Sehenswürdigkeiten der Stadt, dem Pantheon, den Mausoleen des Hadrian und des Augustus, den Thermenanlagen, den Triumphbögen des Titus und des Septimius Severus, dem Kapitol, dem Marcellustheater sowie dem Kolosseum führten. In diesem Kontext erwähnt er explizit sein mit Zeichnungen aus Italien und Rom gefülltes Skizzenbuch.<sup>317</sup> Zugleich wird der Niedergang der einst so prachtvollen Stadt Rom und ihrer gewaltigen Monumente beklagt:

„Ora pois Roma, quando tornará a ser Roma? Quando se verá outra Roma, que passandolhe um rio polo meio, de boa agoa, entravam por ella dezanove condutos em arcos, todos de eterna obra de pedraria e tijolo e marmores serrades como tavoas? [...] Caesar fez uma carreira para correrem os cavallos, chamada o Circo Maximo, em que despendeu duzentos e sessenta mil sestercios; é cada sestercio XXV cruzados. Aqueloutro fez para os spectaculos e correr os liões o edeficio do Amphitheatro e Coloseo.“<sup>318</sup>

---

„Schließlich gibt es unter den Ruinenzeichnungen seit dem 16. Jahrhundert auch solche, die sich bei näherer Untersuchung als Nachzeichnungen von Stichen herausstellen und denen damit kein archäologischer Zeugniswert, wohl aber einer als Beleg für die Ruinenrezeption zukommt.“ Zit. nach: Syndram 1988, S. 15.

<sup>317</sup> „E principalmente mestre Michael prezava eu tanto, que, se o eu topava ou em casa do papa, ou pola rua, não nos queriamos apartar, até que nos mandavam recolher as strellas. E D. Pedro Mascarenhas, embaxador, pode ser boa testemunha de camanha cousa esta era, e quão deficel; e das mintiras que, saindo un dia das besporas Michael Angelo, sobre mi dixee e sobre um meu livro, que desenei das cousas de Roma e de Italia, ao cardeal Santtiquatro, e a elle. Ora e meu proprio passo e a minha rotta não era outra senão rodear o grave templo do Pantheon, e notar-lhe todas as columnas e membros; o Mauseolo de Hadriano e o de Augusto, o Coliseo, as Thermas de Antonino, e as de Deocletiano, o arco de Tito e o de Severo, o Capitolio, o theatro de Marcello, e todas as outras cousas notaveis d’acquella cidade, de que me já os nomes esquecem.“ Zit. nach: Francisco de Hollanda 1538 (1899), S. 8–10.

<sup>318</sup> Francisco de Hollanda 1538 (1899), S. 148–150.

### 2.1.3) Dokumentation und Rekonstruktion des Amphitheatrum Flavium in Text und Bild: Der Architekturtraktat des Sebastiano Serlio

Nur zwei Jahre nach der Publikation von Domenico Giuntalodis und Antonio Salamancas Rekonstruktion des römischen Kolosseums werden neue Darstellungen des antiken Monuments im Medium der Druckgraphik veröffentlicht. Die Wiedergabe erfolgt nun in Form von Holzschnittillustrationen im Kontext einer wissenschaftlichen Abhandlung über die Architektur des antiken Rom, dem 1540 in Venedig publizierten Traktat „Delle Antiquità. Il Terzo Libro di Sebastiano Serlio Bolognese“.<sup>319</sup>

Ein aufwendig gestaltetes Frontispiz bildet den Auftakt der Publikation (Abb. 11).<sup>320</sup> Der Titel des Buches wird hier in eine Bildkomposition integriert: Er erscheint als Schriftzug auf einer Kartusche mit Rollwerk, die zu beiden Seiten von Putten gehalten wird. Die Kartusche und die Putten fungieren zugleich als oberer Abschluss einer Architekturneue, die sich aus mehreren Pfeilerreihen und Rundbögen zusammensetzt. Der architektonische Kontext dieser wohl ursprünglich mehrschiffigen Anlage ist nicht rekonstruierbar. Als Basis für die Titeltartusche und die flankierenden Putten dient eine horizontal auf der Ruine aufliegende Steinplatte, die an beiden Seiten abgebrochen ist. Die eingemeißelte Inschrift ist aber vollständig lesbar: „Roma quanta fuit ipsa ruina docet“. Sebastiano Serlio zitiert hier jenes bereits seit dem 15. Jahrhundert in Humanistenkreisen verbreitete Motto, dessen Kerngedanke in einem Gedicht des Hildebert von Lavardin schon im 12. Jahrhundert formuliert worden ist. Die fragmentarisch erhaltenen Überreste des antiken Rom werden als steinerne Zeugen für die Größe und Einzigartigkeit der Ewigen Stadt gewürdigt.<sup>321</sup>

<sup>319</sup> Serlio 1540 (1544), S. 64–69. Zu der Publikation: Ranghiasi 1792–1793, Bd. 1, S. 236, Kat. 650; Katalog der Ornamentstich-Sammlung 1894, S. 202, Kat. 1256; Dinsmoor 1942, S. 68–72; Baer / Fowler 1961, S. 250–251; Jelmini 1986; Günther 1981, S. 42–94; Günther 1988, S. 203–241, S. 365–367; Dittscheid 1989, S. 132–148; Frommel 1989, S. 39–49; Rosenfeld 1989, S. 102–110; Thoenes 1989, S. 9–18; Kissner 1990, S. 196, Kat. 419; Davis 1994, S. 65–66, Kat. 3.3; Hart / Hicks 1996–2001, Bd. 1; Hart 1998, S. 170–185; Roma antica e moderna 2000, S. 39–41, Kat. 16 (Anke Mengel), S. 118–120, Kat. 62 (Sofia Becker); Fiore 2001, S. 21–25; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 334, Kat. 9306–9307; Barock im Vatikan 2005, S. 77–78, Kat. 4–5 (Jens Niebaum).

<sup>320</sup> Serlio 1540 (1544), Frontispiz: Holzschnitt, beschr. obere Kartusche: „IL TERZO LIBRO / DI SABASTIANO SERLIO BOLO= / GNESE; NEL QVAL SI FIGVRANO, E DESCRIVONO LE / ANTIQVITA DI ROMA, E LE ALTRE CHE SONO / IN ITALIA, E FVORI DE ITALIA. / Con noue additioni, come me la Tauola appare.“, beschr. oberer Steinblock: „ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET“, beschr. u.: „IN VENETIA CON PRIVILEGII. M.D. XLIIII.“ Zu dem Frontispiz: Casali 1861 (1953), S. 112; Dinsmoor 1942, S. 68, Anm. 67; Zucker 1968, S. 16–17; Dittscheid 1989, S. 132–133, Abb. 1; Thoenes 1989, S. 14–16, Abb. 1; Mortimer 1974, Bd. 2, S. 654. Diese und die folgenden Angaben zu dem dritten Buch von Sebastiano Serlios Architekturtraktat beziehen sich auf das Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Gh-SER 4225-1450 raro.

<sup>321</sup> Hildeberti Cenomannensis Espiscopi Carmina minora, De Roma: „Par tibi, Roma, nihil cum sis prope tota ruina. quam magni fueris integra, fracta doces.“ Zit. nach: Scott 1969, S. 22, carmen 36. Vgl.: Heckscher 1936, S. 31–33; Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 2, S. 138; Settis 1986, S. 376; Filippi 1990, S. 22, S. 34, Anm. 91.

Jedoch gerade die in diesem Kontext wiedergegebene Architekturuine, die das Motto gleich einer Dedikationsinschrift trägt, ist nicht identifizierbar. Die im Vordergrund der Darstellung sichtbaren Fragmente, Gesimsstücke, eine attische Basis und Teile eines Säulenschafts, liefern ebensowenig Hinweise für eine Zuordnung des Bauwerks. Ihr Zusammenhang mit der Ruine bleibt unklar. Mit jener von Zerstörung und Verfall gezeichneten Architektur soll dem Betrachter des Frontispizes wohl eine Vorstellung von dem Material, das die Grundlage für die folgende Studie über die Baukunst der Antike bildet, vermittelt werden: Die Ruine fungiert als *Pars pro toto* für die Gesamtheit der antiken Monumente Roms, deren sachkundige Untersuchung und Einordnung Thema der Publikation ist.<sup>322</sup> In einer Nische der ruinösen Architektur wird die Statue einer weiblichen Figur, die Instrumente des Zeichnens und Messens, Zirkel, Winkel und Maßstab, in ihren Händen hält, sichtbar. Sie repräsentiert vermutlich die „Architettura“, ausgestattet mit Werkzeugen der Geometrie, jener „Ars Liberalis“, die bereits Vitruv in seinem antiken Architekturtraktat zu einer wichtigen Grundlage für die anspruchsvolle Tätigkeit des idealen Architekten erklärt hat.<sup>323</sup>

Der Autor der Publikation, der Bologneser Architekt Sebastiano Serlio, verweist in diesem Titelholzschnitt dezidiert auf die eigene fachliche Kompetenz, die eine exakte Dokumentation und eine zuverlässige Rekonstruktion der antiken Monumente gewährleistet. Seine Kenntnisse über das antike Rom verdankt Serlio wahrscheinlich in erster Linie dem Sieneser Baumeister und Maler Baldassare Peruzzi.<sup>324</sup> Beide Künstler standen vermutlich in den Jahren zwischen 1520 und 1525 in engem Kontakt zueinander. Sie widmeten sich wohl gemeinsam intensiv der Erforschung des antiken Erbes der Stadt Rom.<sup>325</sup> Serlio war sicherlich an jenen umfangreichen Untersuchungen und Vermessungen antiker Bauwerke beteiligt, die Peruzzi in

Diese Wertung Roms und seiner Ruinen ist ebenso in der „Narratio de Mirabilibus Urbis Romae“ des Magister Gregorius (England, 12. oder 13. Jh.) enthalten: „Par tibi, Roma, nihil, cum sis prope tota ruina: Fracta docere potes, integra quanta fores“. Zit. nach: Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 3, S. 144.

<sup>322</sup> Vgl.: Thoenes 1989, S. 14: „Il frontespizio, dunque, non rappresenta semplicemente una ‘pars pro toto’ del libro stesso, ma ne offre un commento, si potrebbe dire, antitetico, mostrandone la ‘materia prima’ nonché l’idea della sua ‘lavorazione’. Le cose peraltro si complicano per il fatto che la rovina raffigurata come tale non è vera, ma finta. Invece di uno dei monumenti di Roma si tratta di un’invenzione dello stesso Serlio sul tema dell’arcata rustica, discusso estesamente già nel ‘Quarto Libro’.“

<sup>323</sup> Dittscheid 1989, S. 132; Thoenes 1989, S. 14. Auch in dem Titelholzschnitt der vermutlich zwischen 1496 und 1498 in Mailand entstandenen „Antiquarie Prospectiche Romane“ werden Instrumente der Geometrie und Astronomie, Zirkel und Armillarsphäre, in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Studium römisch-antiker Architektur präsentiert. Vgl.: Rom, Biblioteca Casanatense, Vol. Inc. 1628, fol. 1r.

<sup>324</sup> Noch 1537, ein Jahr nach Peruzzis Tod, bezeichnet Serlio diesen rückblickend als „preceptor mio Baldasar Petruccio da Siena“. Zit. nach: Serlio 1537, Bl. 3r. Vgl.: Jelmini 1986, S. 15; Dittscheid 1989, S. 148, Anm. 37; Günther 1989, S. 155; Frommel 1989, S. 39.

<sup>325</sup> Vgl.: Frommel 1989, S. 40: „L’evoluzione del Serlio da pittore provinciale a ‘professore di architettura’, come si definisce già nel 1528, avvenne quindi probabilmente tra il 1522 e il 1525, in un periodo di stretta collaborazione con il Peruzzi. Da varie fonti si desume che i due amici abbiano studiato e disegnato insieme i monumenti, discutendo il loro rapporto con Vitruvio“. Vgl. auch: Jelmini 1986, S. 82–92.

enger Kooperation mit Antonio da Sangallo durchgeführt hat.<sup>326</sup> Mit dem „Sacco di Roma“, der Erstürmung und Plünderung Roms, endet 1527 abrupt diese produktive Phase der Erforschung des antiken Erbes, an deren Beginn das Pontifikat Leos X. und die Oberaufsicht Raffaels über die römischen Antiken standen.<sup>327</sup>

Zu dieser Zeit hält sich Sebastiano Serlio bereits in Venedig auf. Im Jahr 1528 beantragt er ein Privileg des „Senato di Venezia“, das den Urheberschutz für eine Publikation zur Architektur der Antike gewährleisten soll. Dieses Privileg ist für einzelne Blätter mit Darstellungen klassischer Säulenordnungen, die Serlio in Zusammenarbeit mit dem Kupferstecher Agostino Veneziano geschaffen hat, bestimmt.<sup>328</sup> Serlios erste Publikation auf dem venezianischen Druckgraphikmarkt bildet den Auftakt für ein weitaus ambitionierteres Vorhaben, die Entwicklung und Veröffentlichung einer umfassenden Abhandlung über antike Architektur in mehreren Bänden.<sup>329</sup> So wendet sich am 5. Oktober 1537 Serlio erneut an den Senat von Venedig mit der Bitte um ein weiteres Urheberschutz-Privileg.<sup>330</sup>

Der erste Band der „Libri di Architettura“ des Sebastiano Serlio erscheint in ebendiesem Jahr 1537. Die Zählung der einzelnen Bücher entspricht nicht der chronologischen Reihenfolge ihrer Erstpublikation. Serlio beginnt seine Reihe mit dem vierten Buch, dem „Libro quarto“, das sich den antiken Säulenordnungen widmet und somit thematisch an die 1528 erschienenen Kupferstiche des Agostino Veneziano anschließt.<sup>331</sup>

<sup>326</sup> In zahlreichen zeichnerischen Bauaufnahmen dieser Zeit sind Vermessungskampagnen zu bedeutenden Architekturkomplexen des antiken Rom dokumentiert. Vgl.: Günther 1988, S. 61–63, S. 244–255.

<sup>327</sup> Baldassare Peruzzi verlässt 1527 Rom; erst 1531 kehrt er zurück. Vermutlich in seinen letzten Lebensjahren beginnt er mit der Auswertung der vor 1527 durchgeführten Untersuchungen. Giorgio Vasari überliefert, dass Peruzzi seine Zeichnungen im Rahmen von Abhandlungen über antike Baukunst und den Architekturtraktat des Vitruv zu publizieren plante: „cominciò un libro dell’antichità di Roma, ed a comentare Vitruvio, facendo i disegni di mano in mano delle figure sopra gli scritti di quell’autore“. Zit. nach: Vasari / Milanesi 1878–1885, Bd. 4, S. 604. Vgl.: Dinsmoor 1942, S. 62; Günther 1988, S. 256.

<sup>328</sup> Vgl.: Rosenfeld 1989, S. 102: „The primarily motivation for Serlio’s decision to move to Venice sometime between 1525 und 1528, was Venice’s role as one of the most important international printing centers in Europe and most prominent in Italy.“ Zu den Kupferstichen des Agostino Veneziano: Dinsmoor 1942, S. 64–65, Abb. 1–6; Frommel 1989, S. 40–42, Abb. 3, Abb. 5; Günther 1989, S. 154; Frommel 1998, S. 50–52; Hart 1998, S. 170.

<sup>329</sup> In dem Antrag, mit dem Serlio am 18. September 1528 vor dem venezianischen Senat um Urheberschutz für diese Kupferstiche bittet, weist er zugleich auf weitere von ihm geplante Publikationen hin: „et non solo li sopraditti ordini, ma anchora intendiamo stampare varij Edificij in perspicentia, et altre varie cose antiche dilettevoli a qualunque“. Zit. nach: Günther 1981, S. 43 (Archivio di Stato di Venezia, Senato Terra, reg. 25, 1528–1529, fol. 70 r–v). Vgl.: Davis 1994, S. 66; Hart / Hicks 1996–2001, Bd. 1, S. 12, S. 466.

<sup>330</sup> Archivio di Stato di Venezia, Senato Terra, reg. 29, 1536–1537, fol. 166r–v: „Volendo Jo Sebastiano Serlio da bologna, humillimo servitor de Vostra Ill.ma Serenità publicare In stampa alcuni mei libri de architettura per me composti et figurati, et scritti In lingua volgare et anco stamparne delli medisimi In lingua latina, per fare partecipe à più nationi, per esser queste cose di utilità à tutti“. Zit. nach: Rosenfeld 1989, S. 102. Vgl.: Howard 1973, S. 515–516; Hart / Hicks 1996–2001, Bd. 1, S. 12, S. 466–467.

<sup>331</sup> Sebastianos Serlios Konzept eines mehrbändigen Architekturtraktats steht bereits zu Beginn der Publikation fest: Dieses wird bereits in dem Vorwort 1537 erschienen „Libro Quarto“ ausführlich erläutert. Vgl.: Serlio 1537, Bl. 5r („L’Autore alli Lettori“). Vgl.: Dinsmoor 1942, S. 66; Günther 1981, S. 43, S. 76, Anm. 28.

Im Jahr 1540 folgt der zweite Band der Reihe, „Il Terzo Libro di Sebastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le Antiquità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia“.

Bereits in dem Vorwort des 1537 erschienenen „Libro quarto“, mit dem Serlio seine gesamte Publikationsreihe eröffnet, verweist der Autor freimütig auf seine besondere Verpflichtung gegenüber Baldassare Peruzzi.<sup>332</sup> Zeitgenossen des Sebastiano Serlio, Giorgio Vasari und Benvenuto Cellini, bestätigen das enge Lehrer-Schüler-Verhältnis. Sie berichten, Serlios Architekturtraktat gehe in großen Teilen auf Studien Peruzzis zurück, die Serlio nach dessen Tod erhalten und unter eigenem Namen veröffentlicht habe.<sup>333</sup> Tatsächlich wird in den Texten der 1537 und 1540 publizierten Abhandlungen mehrmals ausdrücklich auf Peruzzi Bezug genommen.<sup>334</sup> Auch die in dem Traktat enthaltenen Holzschnitte können zumindest teilweise mit erhaltenen Zeichnungen Peruzzis in Verbindung gebracht werden.<sup>335</sup>

Diese offensichtlichen Analogien liefern jedoch keineswegs einen Beweis für den erstmals von Vasari und Cellini geäußerten „Plagiatsvorwurf“ gegen Sebastiano Serlio. Vielmehr scheinen die Übereinstimmungen in den Studien beider Architekten aus einer vergleichbaren

---

<sup>332</sup> Serlio 1537, Bl. 5r („L'Autore alli Lettori“): „Di tutto quello, che uoi trouarete in questo libro che ui piaccia, non darete gia laude à me, ma si bene al precettor mio Baldassar Petruccio da Siena: il qual non solamente dottissimo in quest'arte & per Theorica, & per pratica; ma fu anchor cortese, & liberale assai; insegnandola à chi se n'è dilettato; & massimamente à me, che questo, quanto si sia, che io so, tutto riconosco da la sua benignità; e col suo essemplio intendo usarla anch'io cò quelli, che non sdegnaràno appréderla da me. Affin che ciascuno possa hauer qualche cognition dei quest'arte“. Vgl.: Jelmini 1986, S. 15; Dittscheid 1989, S. 148, Anm. 37; Frommel 1989, S. 39; Hart / Hicks 1996–2001, Bd. 1, S. XV.

<sup>333</sup> Giorgio Vasari: „Rimase erede di molte cose di Baldassare, Sebastiano Serlio, bolognese, il quale fece il terzo libro dell'architettura ed il quarto delle' antichità di Roma misurate; ed in questi le già dette fatiche di Baldassare furono parte messe in margine, e parte furono di molto aiuto all'autore.“ Zit. nach: Vasari / Milanese 1878–1885, Bd. 4, S. 606–607. Benvenuto Cellini: Discorso dell'architettura: „Il detto Baldassare aveva per strettissimi amico suo un Bolognese, che si domandava Bastianino Serlio. Questo detto Bastiano era maestro di legname, e per essere tanto intrinseco di Baldassare, quasi più del tempo si trovava seco a ritrarre le sopradette opere; e avendo il detto Baldassare assai ragionamenti con il detto Bastiano, mostravagli per chiarissime ragioni, che Vitruvio non avea dato la regola a quel più bello delle cose degli Antichi; di modo che in su quelle fatiche copiate dagli Antichi il detto Baldassare aveva fatto una scelta, secondo il suo buon giudizio, siccome eccellente pittore; e avendo messo tutto in ordine, sopravvenne la morte al povero virtuoso, qual fu gran danno al mondo: e restando queste fatiche in mano al sopraddetto Bastiano, egli le fece stampare; che sebbene le non sono con quel virtuoso ordine, che voleva dar loro il detto Baldassare, a ogni modo, se ne cava grandissimo frutto, massimamente da quegli uomini, che hanno buon disegno e cognizione dell'arte.“ Zit. nach: Cellini 1811, S. 251–252. Vgl.: Jelmini 1986, S. 83; Günther 1988, S. 244–245, Anm. 12–13. Zu dem von Giorgio Vasari und Benvenuto Cellini geäußerten „Plagiatsvorwurf“: Dinsmoor 1942, S. 62–64; Günther 1981, S. 42–43, S. 77, Anm. 29–30; Jelmini 1986, S. 83–92; Frommel 1989, S. 39; Hart / Hicks 1996–2001, Bd. 1, S. 14–15.

<sup>334</sup> Serlio zitiert Peruzzi in beiden Büchern jeweils viermal: Serlio 1537, Bl. 3r, Bl. 24v, Bl. 69v, Bl. 70r; Serlio 1540 (1544), S. 38, S. 46 (zweimal), S. 144. Vgl.: Dinsmoor 1942, S. 63, Anm. 45.

<sup>335</sup> Der im „Terzo Libro“ wiedergegebene Grundriss des Pantheons basiert vermutlich auf einer von Peruzzi angefertigten Zeichnung zu dem römischen Monument: Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Arch. 462r. Vgl.: Dinsmoor 1942, S. 63–64, Anm. 46; Jelmini 1986, S. 87; Günther 1988, S. 247, Anhang VIII. Serlios Illustration zum Tempel des Mars Ultor scheint sich ebenso an einer Zeichnung Peruzzis orientieren: Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Arch. 632. Vgl.: Dittscheid 1989, S. 140; Hart / Hicks 1996–2001, Bd. 1, S. 14.

Haltung gegenüber dem antiken Erbe und von einer gemeinsamen Betrachtung der monumentalen Zeugnisse der Stadt Rom herzurühren.<sup>336</sup>

Bereits zu dem Zeitpunkt seines Aufbruchs aus Rom hat Sebastiano Serlio vermutlich einen umfangreichen Bestand an Zeichnungen, eigenen Skizzen sowie Studienblättern von der Hand anderer Künstler, mitgeführt. Diese bildeten wohl nicht nur den Grundstock für die in Venedig publizierten ersten beiden Bände des Architekturtraktats, sondern gleichermaßen für die 1528 veröffentlichten Kupferstichtafeln zu den klassischen Säulenordnungen der Antike.<sup>337</sup>

Die eigenständige Leistung des Sebastiano Serlio besteht somit keineswegs in der Originalität des von ihm gewählten Bildmaterials. Dieses setzt sich vermutlich sowohl aus Zeichnungen von der Hand anderer Künstler, aus Kopien, die Serlio selbst nach fremden Vorlagen angefertigt hat, als auch aus eigenen Vermessungen und Aufnahmen zusammen.<sup>338</sup>

Die Umsetzung der in Rom gewonnenen Erkenntnisse zur antiken Architektur, deren konsequente Ordnung und Übertragung in das reproduzierbare Medium des gedruckten, mit Texten und Holzschnitten ausgestatteten Buches bilden den eigentlichen Verdienst des Sebastiano Serlio. Dieser steht mit seinen 1537 erschienenen Publikationen am Beginn der Entwicklung des „modernen illustrierten Handbuchs zur Architektur“ im 16. Jahrhundert.<sup>339</sup>

---

<sup>336</sup> Eine ausführliche Analyse zu der vermeintlichen Abhängigkeit Serlios von Peruzzi wurde von Alberto Jelmini durchgeführt, mit folgendem Fazit: „E’ quindi con Baldassare Peruzzi che Serlio esce da Roma a cavallo, disegna e misura le antichità, discute sulle proporzioni dei vari membri architettonici, confrontandole con quanto prescrive Vitruvio. E’ più probabile, durante questa attività, che i due artisti si siano più volte scambiati i rispettivi fogli, magari correggendoseli o aggiungendo dettagli o misure. Risulta perciò impossibile avallare il giudizio del Vasari e ancor meno quello del Cellini che parla di materiale sottratto da Serlio al suo precettore. Bisognerà parlare di aiuto e di collaborazione, non di plagio.“ Zit. nach: Jelmini 1986, S. 92. Vgl.: Dinsmoors 1942, S. 63–64: „Consequently, instead of blaming Serlio for the omission of specific acknowledgments in each case in the manner of modern footnotes, we should be grateful for the preservation and interpretation of much that would otherwise have been lost. He employed the legacy of his revered Peruzzi in a spirit of piety rather than of plagiarism.“

<sup>337</sup> Die Kupferstiche Agostino Venezianos scheinen wesentlich durch Serlios Eindrücke seines Romaufenthaltes, durch seinen Kontakt mit Baldassare Peruzzi und die gemeinsamen Überlegungen zu architekturtheoretischen Lehrsätzen des Vitruv geprägt zu sein. Vgl.: Frommel 1989, S. 41.

<sup>338</sup> Dass Serlio vermutlich nicht ausschließlich auf bereits existierendes Material zurückgriff, sondern auch eigenständige Aufnahmen erstellte und Vermessungen durchführte, wird an einigen Stellen des „Terzo Libro“ offensichtlich, z. B. bei den Beschreibungen des „Arco degli Argentari“ (Serlio 1540 (1544), S. 108: „non scriverò a pieno le misure di questo edificio, perchè dopo che fu disegnato, ben però misuratamente, le misure si perdettero; ma ben mi ricordo che l’apertura fra l’un pilastro e l’altro è da piedi dodici antiqui“) und der Konstantinsbasilika (Serlio 1540 (1544), S. 24: „Circa al diritto per esser coperto molto il piano de le ruine, non potei misurare dal piede a la cima, ma per quanto ho compreso da parte de la pianta e ancho da le ruine che si veggono, ho fatto questo diritto. Non son ben risoluto se le colonne hanno sotto il piedestalo o no, per non si vedere il piede de le colonne.“). Weitere Beispiele bei Jelmini 1986, S. 79–81.

<sup>339</sup> Rosenfeld 1989, S. 102–110, bes. S. 102: „Serlios books play a major role in the revolutionary development of the printed illustrated scientific manual in Europe in the sixteenth century. The printed illustrated book shed its medieval character during the 1530’s and the 1540’s and became a truly modern manual in which the didactic statement of the author was conveyed through the primary vehicle of a methodically established, precise illustration. The text now played a secondary role in explaining the image. Besides architecture, manuals were published on perspective, mathematics, travel, botany, and anatomy.“ Vgl.: Günther 1981, S. 42: „Serlios

Der innovative Charakter seines Werkes ist Sebastiano Serlio durchaus bewusst. In dem Dedikationsschreiben des „Terzo Libro“ an den König von Frankreich unterstreicht er gerade jene Aspekte, durch die sich sein Publikationsprojekt von den älteren Abhandlungen über die Architektur der Antike unterscheidet. Mit dem ersten Satz greift er den Gedanken des auf dem Frontispiz angebrachten Mottos „Roma quanta fuit ipsa ruina docet“ auf und entwickelt daraus das Konzept seines Handbuchs über die römisch-antiken Denkmäler. Buchdruck und Holzschnitt bieten Serlio die Möglichkeit zur Vervielfältigung und Verbreitung seiner eigenen Ideen. Text und Bild fügen sich zu einer Art „Vademecum“, mit dem sich Serlio an ein heterogenes und mobiles Publikum richtet, an „jede Person, die sich mit Architektur beschäftigt“.<sup>340</sup>

Um den König von Frankreich, François I<sup>er</sup>, als Förderer und Finanzier für weitere Publikationsprojekte zu gewinnen, beschreibt Serlio ausführlich seine sorgfältige Vorgehensweise, sowohl bei der Aufnahme und Vermessung der antiken Gebäude als auch bei der Umsetzung der dadurch gewonnenen Erkenntnisse im Rahmen einer mehrbändigen wissenschaftlichen Abhandlung, mit der eine breite, internationale Öffentlichkeit angesprochen werden soll.<sup>341</sup>

Die Dokumentation der Architektur erfolgt nach jenen Standards, die bereits im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts im Umkreis Raffaello Sanzios entwickelt und in der „Lettera a Leone X.“ ausführlich dargelegt worden sind. Serlio spricht sich dezidiert für eine dreiteilige Aufnahme der antiken Gebäude aus, in ähnlicher Form, wie sie im Medium der Zeichnung bereits vor dem „Sacco di Roma“ durchgeführt wurde:

„La prima cosa sarà la Icnographia, cioè la pianta. La seconda sarà l’Ortographia, che è il diritto, altri lo dicono il profilo. La terza cosa sarà la Sciographia, cioè la fronte e li lati di qualunque cosa.“<sup>342</sup>

---

besondere Bedeutung liegt in der Herausgabe des Architekturtraktats, eines Handbuchs für Architekten und Dilettanten, das in seiner Gesamtheit völlig neuartig war.“

<sup>340</sup> Serlio 1540 (1544), S. 3: „Considerando io piu uolte fra me stesso la grandezza de gli antichi Romani, et il loro alto giudicio ne le edificare: il quale anchor si uede ne le ruine di tante, e si diuerse fabriche, cosi ne l’antica Roma, come in piu parti de l’Italia, et ancho fuori: deliberai, oltre le altre mie fatiche di Architettura, di mettere in un uolume, se non tutte; almeno la maggior parte de esse antichità; accioche qualunque persona, che di Architettura si diletta; potesse in ogni luogo, ch’ei si trouasse, togliendo questo libro in mano, veder tutte quelle marauigliose ruine de il loro edificii“.

<sup>341</sup> Serlio 1540 (1544), S. 4: „di molte altre cose, che sono nel regno di uostra Maesta, io non tratterò al presente: perche io riserbo a farlo, quando a quella piacerà, che io personalmente uenga a ueder tutte quelle marauiglie, e misurarle: e postole in disegno, come gli altri edificii; che io le publichi al Mondo insieme con l’altre mie fatiche. il che senza lo aiuto e fauore di uostra Maestà io non posso condurre al fine“. Vgl.: Rosenfeld 1989, S. 108: „Serlio’s books were addressed to members of every class of society from the poor dweller to the wealthy patron and to the mediocre as well as the gifted architect. The democratization of Serlio’s audience can be related to the urban revolution which occurred when the medieval feudal system came to an end and masses of the population flocked to the cities during the Renaissance. Serlio was indeed one of the first architects to understand the potential of the printed book to reach such a mass audience.“

<sup>342</sup> Serlio 1540 (1544), S. 5–6. Vgl. auch Serlios Beschreibung seines gesamten Publikationsvorhabens in dem „Quarto Libro“: „Nel terzo [libro] si uedrà la Icnographia, cio è la pianta: la Orthographia, che è il diritto; la

Hier werden die vitruvianischen Fachtermini „Ichnographia“, „Orthographia“ und „Sciographia“ eingeführt und um Übersetzungen in italienischer Sprache ergänzt. Dabei berücksichtigt Serlio verschiedene Definitionsvorschläge für die „Orthographia“. Durch diese didaktische Offenheit erschließt Serlio einen großen Rezipientenkreis. Der architekturinteressierte Leser muss nicht der lateinischen Sprache mächtig sein, um den Ausführungen des „Terzo Libro“ folgen zu können.<sup>343</sup>

Die Absicht, mit der Publikation eine internationale Öffentlichkeit zu erreichen, hat Serlio bereits 1537 in dem Privilegsantrag, mit dem er den Urheberschutz für seinen gesamten Architekturtraktat erbittet, formuliert. Sowohl das Medium des gedruckten Buches als auch die Abfassung der Texte in italienischer und lateinischer Sprache werden hier zu Garanten für die Zugänglichkeit und die Verbreitung der „Libri di Architettura“ innerhalb und außerhalb Italiens erklärt.<sup>344</sup>

Die konsequente Verwendung des Italienischen als gehobene Schriftsprache im dritten und vierten Band des Architekturtraktats Sebastiano Serlios bildet eine wichtige Neuerung im Bereich der wissenschaftlichen Literatur des 16. Jahrhunderts. Serlio steht in Venedig in engem Kontakt zu einem Kreis von Autoren und Gelehrten, die die Entwicklung des Volgare als anspruchsvolle und präzise Sprache der Literatur und Wissenschaft forcieren.<sup>345</sup>

---

Sciographia, che viene à dir lo Scortio de la maggior parte degli edificij, che sono in Roma, in Italia, & fuori, diligentemente misurati, & postoui in scritto il loco doue sono e'l nome loro.“ Zit. nach: Serlio 1537, Bl. 5r. Zur Verwendung vitruvianischer Formen der Architekturdarstellung, der „Ichnographia“, „Orthographia“ und „Scaenographia“, im Werk des Sebastiano Serlio: Dittscheid 1989, S. 135–140; Hart / Hicks 1996–2001, Bd. 1, S. 20; Hart 1998, S. 170–185.

<sup>343</sup> 1537 bekundet Sebastiano Serlio in seinem „Libro Quarto“ den Willen, „impiegare i vocaboli di Vitruvio, accompagnati con li usati moderni comuni in tutta Italia“. Zit. nach: Serlio 1537, Bl. 3v. Den Begriff „Sciographia“, der hier im Sinne der „Scenographia“ verwendet wird, hat Serlio vermutlich aus der 1511 erschienenen Vitruv-Ausgabe des Fra Giocondo übernommen: „Item sciographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio, ad circianique; centrum omnium linearum responsus“. Zit. nach: Jelmini 1986, S. 14. Vgl.: Stäuble 1987, S. 703: „La maggior parte delle fonti di Serlio era in latino; egli si è quindi trovato di fronte alla necessità di creare una terminologia in gran parte nuova e che, grazie al successo del trattato, fu determinante per la formazione del linguaggio specialistico italiano nel campo dell'architettura“. Das dezidierte Bemühen um Anschaulichkeit in Serlios Traktat offenbart sich gleichermaßen am Ende des Dedikationsschreibens in einer unmittelbaren Visualisierung des „Palmo Romano Antico“ als antike Einheit: „Palmo Romano antico, et è partito in dodici digiti, et ogni digito in parte quattro chiamati minuti, e con questo è misurato il presente edificio con tutte le sue parti seguenti.“ Zit. nach: Serlio 1540 (1544), S. 6.

<sup>344</sup> Vgl.: Archivio di Stato di Venezia, Senato Terra, reg. 29 (1536–1537), fol. 166r–v. Zu der Verbreitung von Serlios Büchern über Neuauflagen und Übersetzungen in ganz Europa: Jelmini 1986, S. 1–2. Entgegen seiner Ankündigung veröffentlicht Serlio die in Venedig publizierten Bücher ausschließlich in Volgare. Bei den in Frankreich erschienenen Bänden, dem „Primo Libro“ (1545), dem „Libro Secondo“ (1545), dem „Quinto Libro“ (1547) und dem „Extraordinario Libro“ (1551), handelt es sich um zweisprachige Ausgaben mit italienischen und französischen Texten. Erst 1569 erscheint ein Sammelband in lateinischer Sprache, mit dem ausdrücklichen Hinweis, dass es sich um die erste Übersetzung ins Lateinische handelte: „Sebastiani Serlii Bononiensis De architectura libri quinque; necnon extraordinarius quinquaginta portarum libellus [...]. À Ioanne Carolo Saraceno ex Italica in Latinam linguam nunc primùm translati atque conuersi. Venetiis: Apud Franciscum de Franciscis Senensem, & Joannem Chriegher, 1569.“

<sup>345</sup> Vgl.: Jelmini 1986, S. 199–268 („La Lingua di Serlio“), bes. S. 207: „Ecco dunque come Serlio si inserisca nel modo più coerente in un movimento che sta dando un contributo notevole all'affermazione del volgare. In



So erscheint im Verlag des Francesco Marcolini da Forlì 1540 nicht nur Serlios „Terzo Libro“ sondern auch Alessandro Citolinis „Lettera in difesa della lingua volgare“.<sup>346</sup> Die Verbindung Serlios zu dem bedeutenden venezianischen Buchverleger Marcolini ist wohl durch den Schriftsteller und Dichter Pietro Aretino vermittelt worden.<sup>347</sup> Auf der Rückseite des Frontispizes zu dem „Quarto libro di Sebastiano Serlio“ befindet sich ein auf den 10. September 1537 datierter Brief Aretinos an Marcolini. In diesem empfiehlt der Dichter dem Verleger seiner eigenen Publikationen „la grande, la bella e l’utile impresa de l’Architettura“ des Sebastiano Serlio.<sup>348</sup>

Ein wichtiges Hilfsmittel für die Formulierung der Texte und die Definition der Fachtermini in Serlios Abhandlung stellt sicherlich die 1521 publizierte italienische Übersetzung des vitruvianischen Architekturtraktats dar.<sup>349</sup> Deren Verfasser, „Cesare Cesareano Lombardo“, wird von Serlio ausdrücklich neben weiteren bedeutenden Vitruvexperten seiner Zeit, Gabriel Vendramin, Marcantonio Michiel, Achille Bocchi und Alessandro Manzuoli, genannt.<sup>350</sup>

Im Anschluss an seine Publikationen von 1528 und 1537, die sich mit den klassischen Säulenordnungen der Antike beschäftigt haben, wendet sich Serlio mit dem zweiten Band seines Traktats den erhaltenen Zeugnissen antiker Baukunst zu. Hier beschränkt er sich jedoch nicht ausschließlich auf Denkmäler römisch-antiken Ursprungs. Die Bautätigkeit der Neuzeit

---

questo processo, la pubblicazione del suo Trattato d’architettura, per il successo e l’enorme diffusione che conoscerà, va vista senz’altro come un punto di forza.“

<sup>346</sup> „Lettera di M. Alessandro Citolini in difesa de la lingua volgare, scritta al magnifico M. Cosmo Pallavicino. Vinegia: per Francesco Marcolini da Forlì, 1540“. Alessandro Citolini wird bereits am 1. April 1528, kurz nach Serlios Ankunft in Venedig, in dessen Testament als Zeuge benannt. Vgl.: Jelmini 1986, S. 204.

<sup>347</sup> Zu Francesco Marcolini da Forlì: Casali 1861 (1953), (n. n. 1–10. S (Einleitung von Luigi Servolini), S. 5–13; Aquilecchia 1980, S. 80–82; Quondam 1980, S. 75–116, bes. S. 78–97; Cairns 1985, S. 67–68, S. 109. Marcolini scheint auf die Publikation von „Klassikern“ in italienischer Sprache spezialisiert gewesen zu sein; Werke des Francesco Petrarca („Il Petrarca Spirituale“, 1536), Dante Alighieri („La comedia di Dante Alighieri con la nova esposizione di Alessandro Vellutello“, 1544) und Pietro Bembo („Prose di M. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua“, 1538) sind in seinem Verlag erschienen, außerdem die Vitruvsausgabe des Daniele Barbaro. Vgl.: Quondam 1980, S. 113–116; Mortimer 1974, Bd. 2, S. 765–766, Kat. 547.

<sup>348</sup> Zum Brief des Pietro Aretino: Casali 1861 (1953), S. 48; Dinsmoor 1942, S. 67, Anm. 62; Jelmini 1986, S. 204; Hart / Hicks 1996–2001, Bd. 1, S. 16. Zwischen 1535 und 1545 erscheinen sämtliche Werke Aretinos im Verlag Marcolinis; neben den ab 1538 veröffentlichten „Lettere“ mehrere Publikationen religiösen Inhalts, „La Passione di Giesu“ (1534), „I sette Salmi de la penitentia di Daud“ (1536), „Il Genesi con la visione di Noè“ (1538), „La vita di Maria Vergine“ (1539), „La vita di Catherina Vergine“ (1541) und „La vita di S. Tommaso signor d’ Aquino“, außerdem die Komödien „La Cortigiana“ (1535), „Il Marescalco“ (1536), „Lo Hipocrito“ (1542) und „La Talanta“ (1542), eine Ausgabe der „Ragionamento de le Corti“ (1538) sowie die „Stanze in lode di Madonna Angela Serena“ (1537). Vgl.: Aquilecchia 1980, S. 81–82.

<sup>349</sup> Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati [...] Como: Gotardus de Ponte, 1521. Vgl.: Krinsky 1969; 2000 anni di Vitruvio, S. 37–40, Kat. 6.

<sup>350</sup> Serlio 1540 (1544), „A li lettori“. Zu inhaltlichen und sprachlichen Übereinstimmungen zwischen Serlios Text und Cesarianos Vitruvübersetzung: Jelmini 1986, S. 8–13.

wird ebenfalls in wichtigen Exempla dokumentiert.<sup>351</sup> Projekte von Raffaello Sanzio, Baldassare Peruzzi und Donato Bramante stehen als repräsentative Zeugen der Renaissancearchitektur neben Monumenten der als vorbildlich empfundenen Antike. Die behandelten Bauwerke werden gemäß ihrer jeweiligen Funktion in Kategorien angeordnet. So präsentiert Serlios „Terzo Libro“ durch eine Auswahl konkreter Beispiele überzeugende Lösungen für diverse Bauaufgaben der Antike und der Gegenwart: für Tempel und Kirche, Theater und Amphitheater, Thermen, Triumphbögen, Villen- und Palastbauten.<sup>352</sup>

Das Kolosseum wird im Zusammenhang mit zwei weiteren bedeutenden Amphitheatern der antiken Welt, die sich in Verona und in der istrischen Stadt Pula erhalten haben, vorgestellt.<sup>353</sup>

Für den Bautypus des Amphitheaters entwickelt Serlio eine spezielle Methode der Architekturwiedergabe, bestehend aus einem mehrteiligen Grundriss, einer Teilansicht der Fassade sowie ergänzenden Darstellungen einzelner Baudetails. So versucht Serlio einerseits, den äußerst komplexen Anlagen, zu denen kein Äquivalent in der zeitgenössischen Architektur existiert, gerecht zu werden. Andererseits wird durch die quasi normierte Darstellungsweise der Betrachter der Holzschnitte zu einem vergleichenden Blick auf die verschiedenen Strukturen in Rom, Verona und Pula angeregt.<sup>354</sup>

Auf den ersten beiden Seiten zum Kolosseum kombiniert Serlio die Darstellung des Grundrisses und einzelner Baudetails mit einem vierspaltigen fortlaufenden Text (Abb. 12).<sup>355</sup>

Die Anordnung von Bild und Schrift offenbart die außerordentliche Bedeutung der Holzschnittillustrationen als bestimmendes Element für die Gestaltung der Buchseiten. Die einzelnen Komponenten, das Oval des Kolosseumsgrundrisses, die Detaildarstellungen sowie die Textspalten, fügen sich zu einer harmonischen, aufeinander abgestimmten Komposition. Die literarischen Ausführungen stehen dabei keineswegs im Vordergrund. Der Text wird vielmehr von Elementen der Darstellung umrahmt und begrenzt. Er entfaltet sich auf den beiden Buchseiten in unmittelbarer Abhängigkeit von der Holzschnittillustration.

<sup>351</sup> Serlio 1540 (1544), S. 37–40 (Entwürfe für San Pietro in Vaticano, Rom), S. 41–43 (S. Pietro in Montorio, Tempietto, Rom), S. 142–147 (Vatikanisches Belvedere, Rom), S. 148–149 (Villa Madama, Rom), S. 151–153 (Villa di Poggioreale, Neapel).

<sup>352</sup> Dazwischen treten einzelne, keiner bestimmten Kategorie zuzuordnende Monumente in Erscheinung. Zu der Gliederung des Traktats: Jelmini 1986, S. 31–37; Dittscheid 1989, S. 132–133, S. 142.

<sup>353</sup> Serlio 1540 (1544), S. 64–69 (Rom, Kolosseum); S. 72–75 (Verona, Arena), S. 77–79 (Pula bzw. „Pola“, Amphitheater).

<sup>354</sup> Die Folge der antiken Amphitheater wird allerdings durch die Darstellung eines einzelnen Monuments unterbrochen, der „Porta Venere“ in der umbrischen Stadt Spello: Serlio 1540 (1544), S. 70–71.

<sup>355</sup> Serlio 1540 (1544), S. 64–65: Holzschnitt: 362 x 247 mm (Blatt, S. 64); 362 x 246 mm (Blatt, S. 65), num. 1. o.: „LXIII“, num. r. o.: „LXV“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Gh-SER 4225-1450 raro. Vgl.: Dittscheid 1989, S. 139, Abb. 31; Hager 2002, S. XVI, Abb. 8.

Dementsprechend knapp, nahezu lapidar, fasst Serlio in einem einzigen Satz die Gründungsgeschichte des römischen Amphitheaters zusammen.<sup>356</sup> Wesentlich mehr Raum nehmen die detaillierten Beschreibungen der Kolosseumsarchitektur ein, die in erster Linie zur Vervollständigung und Erläuterung der in der Holzschnittillustration enthaltenen Informationen dienen. Serlio verweist hier explizit auf die Vorzüge der von ihm gewählten Darstellungsweise für die Wiedergabe des Kolosseums im Grundriss:

„la ichnographia del quale cioè la pianta io l'ho distinta in quattro parti, si come l'edificio è di quattro ordini accioche la cosa sia meglio intesa per il grande artificio che ui è dentro.“<sup>357</sup>

Serlio entwickelt ein neuartiges Schema der Architekturdarstellung: In einem kombinierten Grundriss werden die vier Geschosse des Kolosseums einzeln erfasst und in Form von Quadranten unmittelbar nebeneinandergestellt. Serlios analytischer Blick auf die Architektur der Antike, der sich bereits in der allgemeinen Anlage des „Terzo Libro“, in der konsequenten Strukturierung des umfangreichen Materials gespiegelt hat, bestimmt gleichermaßen die Dokumentation der einzelnen Bauwerke. Wie in der unmittelbaren Gegenüberstellung der Amphitheater von Rom, Verona und Pula konfrontiert Serlio nun die einzelnen Geschosse des Monuments mit ihren Umgängen, Korridoren, Treppen und Sitzreihen. Die Rekonstruktion der oberen Strukturen des Kolosseums stellt eine wichtige Neuerung in der Beschäftigung mit dem antiken Bauwerk dar. Lediglich im Medium der Zeichnung hat sich eine vergleichbare Wiedergabe mehrerer Geschosse des römischen Amphitheaters erhalten. Der anonyme Zeichner des „Codex Coner“, der vermutlich eine von Giuliano da Sangallo im Juli 1513 durchgeführte Vermessung des antiken Monuments dokumentiert, entwickelt mehrere Grundrisse zum Kolosseum von Rom: drei Aufnahmen der gesamten Ellipse, die sich dem Erdgeschoss, dem ersten und dem zweiten Obergeschoss widmen, sowie in Ergänzung dazu eine zweite Wiedergabe des Erdgeschosses in Form eines vergrößerten Grundrissviertels, in das einzelne Treppenläufe und Maßangaben eingetragen sind.<sup>358</sup> Diese Zeichnungen aus dem Umfeld Giuliano da Sangallos hat Sebastiano Serlio möglicherweise während seines

<sup>356</sup> Serlio 1540 (1544), S. 64: „L'amphitheatro di Roma dal uulgo detto il Coliseo lo fece fare Vespasiano Imperatore nel mezo de la città, si come hauea gia destinato di fare Augusto“. Hier lehnt sich Serlio vermutlich an den 1527 publizierten Traktat „Antiquitatis Urbis“ des Andrea Fulvio an: „Extat adhuc mutilatū, ac semidirutū Amphitheatrū omniū Maximū, & pulcherrimū / qd hodie Colosseū nūcupatur, media urbe a Vespasiano (ut similis forma ieius nomismatibus apparet) cōditū. & ut destinasse cōpererat Augustū / a Tite filio postea dedicatū scribit Suetonius ita tradēs.“ Zit. nach: Fulvio 1527, Bl. 52v. Zu Übereinstimmungen in Fulvios und Serlios Abhandlungen: Jelmini 1986, S. 67–70.

<sup>357</sup> Serlio 1540 (1544), S. 64.

<sup>358</sup> London, Sir John Soane's Museum, Codex Coner, fol. 1r (Grundriss des Erdgeschosses, beschr. o.: „HICNOGRAFIA ANPHITEATRI VESPASIANI SIVE DOMITIANI“, num. r. o.: „2“), fol. 1v (Teilgrundriss des Erdgeschosses, beschr. o.: „QVARTA PARS ANPHITEATRI“, num. r. o.: „3“), fol. 2r (Teilgrundriss des ersten Obergeschosses, beschr. o.: „SECVNDA ANPHITEATRI“, num. r. o.: „4“), fol. 2v (Grundriss des zweiten Obergeschosses, beschr. o.: „TERTIA ANPHITEATRI CVM GRADIBVS“, num. r. o.: „5“). Vgl.: Günther 1988, S. 178, Abb. 12.

Romaufenthaltes in den zwanziger Jahren studieren können. Das mögliche Vorbild verändert Serlio jedoch und entwickelt es gemäß seinen eigenen Intentionen weiter. Die im Codex Coner direkt in die Zeichnung eingetragenen Angaben zu den Dimensionen einzelner Bauglieder konzentriert Serlio in dem seitlich und im Zentrum des Grundrisses verlaufenden Begleittext: Er listet in recht schematischer Weise Maßangaben für die unterschiedlichen Bereiche des Erdgeschosses auf. Insbesondere zu den äußeren Partien des Bauwerks, zu Pfeilern und Halbsäulen, Arkaden und Haupteingängen sowie den beiden Umgängen, liefert er detaillierte Maße in „palmi romani“ und „minuti“.<sup>359</sup>

Die sich daran anschließende Beschreibung der oberen Partien des Kolosseums erfolgt, wie es bereits in der Gestalt des kombinierten Grundrisses angelegt ist, jeweils im Vergleich mit den unmittelbar darunterliegenden, in der Holzschnittillustration benachbarten Strukturen.<sup>360</sup>

In den Formulierungen seines Textes unerstreicht Serlio den engen Bezug zwischen Text und Bild, der prägend ist für die gesamte Komposition der Doppelseite. Explizit wird auf die Kennzeichnung architektonischer Details mit den Buchstaben „X“ und „V“ in der „Pianta Seconda“ und der „Pianta Terza“ des Bauwerks hingewiesen.<sup>361</sup>

Die Entwicklung der „Pianta Quarta“, die Rekonstruktion der obersten Partien des Kolosseums, wird durch den fragmentarischen Erhaltungszustand in diesem Bereich erheblich erschwert. Die von Serlio eingeräumte Unsicherheit über die einstige Zahl der Umgänge im dritten Obergeschoss findet in der graphischen Darstellung des Grundrisses ihre sinnfällige Entsprechung. Hier vermerkt Serlio eine dichte Folge von Kreuzgewölben, die an der Außenwand entlanggeführt sind, verzichtet zugleich aber auf die Angabe weiterer Einbauten in diesem Bereich. Die Gestalt der „Pianta Quarta“ bleibt somit, bis auf die Kreuzgewölbe und die Doppeltreppen an der Innenseite der Fassade, undefiniert. Serlio ist sich der Problematik seiner Grundrissdarstellung in diesem Bereich durchaus bewusst. Er verweist hier auf die Holzschnittillustration des folgenden Blattes, in der die äußeren Partien des Kolosseums, die Fassade mit den Umgängen sowie die Treppenzüge und Räume im Inneren des Monuments in einem Querschnitt dokumentiert werden.<sup>362</sup>

<sup>359</sup> Serlio 1540 (1544), S. 64.

<sup>360</sup> Vgl. die einleitenden Sätze zu den Obergeschossen des Kolosseums: Serlio 1540 (1544), S. 64: „La parte di fuori de la pianta seconda è come la prima. ma i portici crescono un palmo in larghezza, perche i pilastri sono men grossi per fiaco, et i portici interiori sono a crociere. [...] La pianta terza è di fuori come la seconda, ma i portici si allargano tanto piu, quanto sono men grossi li pilastri, et il portico di fuori è a crociere, et il piu interiore è a botte [...]. La quarta pianta è di fuori come le altre, ma non ui sono archi, e le colonne sono piane, e ne i spatij ci sono finestre“.

<sup>361</sup> Serlio 1540 (1544), S. 64: „nel portico interiore ci sono alcune tribunette segnate .X. nel mezo de le quali sono spiracoli quadri, e credo ancho per dar luce a quei luoghi“ – „tutte le porte segnate .V. metteuano capo su i gradi per la commodita di andare ciascuno al luogo secondo il grado“.

<sup>362</sup> Serlio 1540 (1544), S. 64–65: „Questa pianta quarta et ultima dà molto da dubitare se tutto il spatio quanto tengono i due portici era coperto o no: perche è tanto ruinato, che non si uede uestigio alcuno di pilastri ne le

Auch die ursprüngliche Gestalt des Zuschauerraumes lässt der Grundriss weitgehend offen. Lediglich ein Doppelpfeil und die Beschriftung „Questo spacio da saetta a saetta erano li gradi dove sedevano li spettatori commodamente“ definieren das Areal, in dem sich einst die Sitzreihen befunden haben. Detailliertere Informationen verlegt Serlio in die Nebenabbildungen „G“, „H“ und „I“. In diesen werden einzelne Stufen der Sitzreihen und Treppenläufe in Form perspektivisch angelegter Detailansichten präsentiert.<sup>363</sup> Bruchstellen und Risse an den Kanten der Stufen vermitteln einen Eindruck von ruinöser Bausubstanz und lassen die Detaildarstellungen in Kontrast zu der abstrakten Gestalt des rekonstruierten Grundrisses erscheinen.<sup>364</sup>

Die Nebenillustration links oben wird nicht mit einem Buchstaben gekennzeichnet, der einen Bezug zu den Informationen des Textes herstellen würde. In dieser Abbildung präsentiert Serlio in einer ebenfalls perspektivisch konstruierten Ansicht einen Ausschnitt aus der Innenseite der Fassade. Die Lokalisierung dieser Partie im Grundriss erfolgt über ein Kreuz, mit dem die Detaildarstellung bezeichnet ist und das sich in der „Pianta Terza“ an einem Pfeiler des äußeren Umgangs wiederfindet. Vermutlich hat Serlio diese vierte Illustration, die thematisch von den drei anderen Nebenabbildungen abweicht, mit Rücksicht auf die ausgewogene Komposition seiner Doppelseite hinzugefügt.<sup>365</sup>

Das von Serlio entwickelte Schema eines kombinierten Grundrisses, der sich gemäß den vier Ordnungen der Fassade zusammensetzt, greifen Architekten des 16. bis 18. Jahrhunderts wiederholt auf, um die Anlage des komplexen Kolosseumsbaus und das Zusammenwirken der einzelnen Geschosse in einer adäquaten Darstellung zu dokumentieren.<sup>366</sup>

---

parti interiori, ma ben ne le parti di fuori congiunte col muro si uede l'inditio di alcune crociere, e lunghe e corte si come dimostra la pianta. e per quelle scale, che si ueggono appoggiate al muro, per quanto si comprende si saliu a le finestre di fuori sopra ad alcuni mezadi, come si potra meglio còprendere nel profilo de le scale ne la seguente carta.“

<sup>363</sup> In dem zugehörigen Text geht Serlio dezidiert auf die besondere Gestaltung der Sitzstufen mit Abwasserkanälen und der Treppenläufe (Abb. G und H) sowie auf die Verankerung der Stufen im Unterbau (Abb. I) ein und unterstreicht die Funktionalität und Bequemlichkeit dieser Konstruktion. Vgl.: Serlio 1540 (1544), S. 65.

<sup>364</sup> In der „Pianta Terza“ löst sich Serlio zugleich von der strengen Orthogonalkonstruktion seiner „Ichnographia“. Die mit einem „V“ bezeichneten Eingänge in den Zuschauerraum und sowie einige unmittelbar daran anschließende Treppenstufen werden in Form perspektivischer Ansichten in den Grundriss integriert.

<sup>365</sup> Während die drei Illustrationen zu den Treppenstufen eine „Informationslücke“ in der „Pianta Quarta“ zu füllen vermögen, handelt es sich hier um die Wiedergabe einer Partie, die in dem Grundriss bereits dokumentiert ist.

<sup>366</sup> Vgl. z. B. die zeichnerischen und druckgraphischen Aufnahmen des Andrea Palladio, Antoine Desgodetz und Alessandro Specchi: Palladio (bzw. Werkstatt Palladios): Federzeichnung, Bister: 422 x 588 mm, London, Royal Institute of British Architects, Bd. VIII, fol. 15r. Angaben nach: Spielmann 1966, S. 64, S. 156, Kat. 121. Desgodetz 1682, S. 248–249: Radierung: 337 x 388 mm (Platte), 433 x 539 mm (Blatt). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 532-2820 gr raro. Alessandro Specchi (Zeichner, Stecher), Domenico De Rossi (Verleger), 1703: Radierung: 493 x 695 mm (Platte), 590 x 838 mm (Blatt). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, v. 13, n. 1227.

In der Gestaltung der folgenden Doppelseite verändert Serlio das Zusammenspiel von Bild und Schrift grundlegend. Nun werden Text und Holzschnittillustration voneinander getrennt. Die linke Buchseite füllt ein einspaltiger Text, der von einer großen, ornamental ausgebildeten Initiale eingeleitet wird. Auf der rechten Seite befindet sich die zugehörige Abbildung, bezeichnet mit einem eigenen Titel „Profilo de l’Amphitheatro di Roma detto il Coliseo“ (Abb. 13).<sup>367</sup> Trotz der strengen Aufteilung der Doppelseite in eine textliche und eine bildliche Informationseinheit dient der Text wieder in erster Linie als Verständnishilfe für die Lektüre des Holzschnittes. Serlio geht auch hier zunächst auf die von ihm gewählte Darstellungsmethode ein. Der Querschnitt funktioniert im Zusammenspiel mit dem vorhergehenden Grundriss. Die bereits in der „pianta del Coliseo di Roma“ enthaltenen Informationen werden aus einer neuen Perspektive präsentiert, und so wird das Bild des römischen Monuments vervollständigt.<sup>368</sup>

Die enge Anbindung des Textes an die Holzschnittillustration erfolgt, wie auf den vorhergehenden Seiten, über ein konsequentes Verweissystem aus Buchstaben und Zeichen. So benutzt Serlio die Buchstaben „A“ und „C“ zur Kennzeichnung baulicher Details des Kolosseumsinneren, der Aufgänge, die aus den unteren Bereichen in den Zuschauerraum hineinführen (A), sowie des erhöhten Umgangs, der am äußeren Rand der Arena verläuft (C).<sup>369</sup>

Serlio bekennt sich erneut freimütig zu den Schwierigkeiten, die sich aus dem Erhaltungszustand der Ruine für eine zuverlässige Rekonstruktion des Amphitheaters ergeben. Bei der Darstellung problematischer Partien, deren ursprüngliches Aussehen nicht zweifelsfrei zu klären ist, wählt er nun verschiedene Lösungsstrategien. So beruft er sich in der Beschreibung des unter Schutt begrabenen Kolosseumsinneren auf einen Augenzeugen,

<sup>367</sup> Serlio 1540 (1544), S. 67: Holzschnitt: 360 x 252 mm (Blatt), beschr. in der Darstellung: „PROFILO DE L’ AMPHITHEATRO DI ROMA“, num. r. o.: „LXVII“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Gh-SER 4225-1450 raro. Vgl.: Dittscheid 1989, S. 139, Abb. 28; Hager 2002, S. XIX, Abb. 12.

<sup>368</sup> Serlio 1540 (1544), S. 66: „HO dimostrato qui a dietro la pianta del Coliseo di Roma in quattro modi, si come l’edificio è di quattro ordini: hora fa di bisogno dimostrare il suo profilo, per il qual si potrà comprendere gran parte de le cose interiori, e però la segu.te figura rappresenta tutto l’edificio sopra terra, come se egli fusse segato per mezzo nel quale si cóprendono prima tutti i gradi, doue sedeuano i spettatori, si ueggono le ambulationi secrete come stauano, si comprende come, & in quanti modi saluano le scale, che sono ueramente molto accomodate & a salire & a descendere, di modo che in poco spatio di tempo l’ Amphitheatro s’empieua di grá numero di persone, et ancho con maggior prestezza si uotaua senza impedirsi l’uno l’altro. Si comprende anchora la parte di fuori, come diminuiua la grossezza del muro, ritirandosi ne le parti interiori, il qual ritirare da maggior fortezza a l’edificio che sia il uero si ueggono fin al di d’hoggi alcune parti de la faccia di fuori anchora integre dal piede a la cima, nondimeno le parti interiori sono ruinate, e questo ha causato (come ho detto) il ritirarsi verso il centro con l’opra piu sottile, e di men peso, la qual da se piglia forma piramidale.“

<sup>369</sup> Serlio 1540 (1544), S. 66.

der das antike Bodenniveau der Arena gesehen und Serlio die Gestalt des unteren Bereiches des Zuschauerraumes überliefert haben soll.<sup>370</sup>

Dagegen erfolgt die Rekonstruktion der oberen Partien des Kolosseums in Form von Alternativvorschlägen. Wie Serlio bereits im Zusammenhang mit dem Grundriss erläutert hat, ist für ihn aufgrund der erhaltenen Überreste nicht eindeutig zu entscheiden, ob oberhalb des Zuschauerraumes ursprünglich ein oder zwei Umgänge angelegt waren. Der Querschnitt vermittelt nun beide Möglichkeiten im Bild. In der Wiedergabe des gesamten Monuments werden zwei Korridore in dem obersten Geschoss rekonstruiert, analog zu den erhaltenen Strukturen der unteren Umgänge. Unmittelbar neben dem Querschnitt ist eine zusätzliche Detaildarstellung beigefügt. Hier präsentiert Serlio in einem Ausschnitt erneut den obersten Abschluss des Kolosseums, diesmal jedoch in Form eines einzigen tonnengewölbten Korridors. Diese Illustration wird mit einer Lilie markiert. Eine zweite Lilie ist in der Hauptdarstellung eingezeichnet: Sie bildet den Anknüpfungspunkt, an dem der Alternativvorschlag in den Querschnitt hinein zu projizieren ist. Den strittigen Bereich seiner Rekonstruktion grenzt Serlio zudem mithilfe eines Doppelpfeiles gegenüber den gesicherten Partien der unteren Geschosse ab.

Serlios neuartiger Umgang mit den didaktischen Möglichkeiten der Bauaufnahme erfordert eine prägnante Beschreibung und Erklärung seiner Holzschnittillustration. Der ausführliche Text verzichtet gänzlich auf die Auflistung von Maßangaben zu architektonischen Einzelheiten des Monuments. Er vermittelt dem Leser einerseits inhaltliche Informationen zu dem Funktionieren des Bauwerks als Veranstaltungsstätte und Raum für ein Massenpublikum. Andererseits erklärt er dem Betrachter des Holzschnittes die Art und Weise der Darstellung, die es erlaubt, eine aktuelle Diskussion zu einem Rekonstruktionsproblem des Kolosseums zu illustrieren.<sup>371</sup>

Wie bei der Wiedergabe des römischen Amphitheaters im Grundriss könnte sich Serlio auch hier an einer Architekturaufnahme, die vermutlich anlässlich der Vermessung des Kolosseums im Jahr 1513 entstanden ist, orientiert haben. Eine Zeichnung im „Codex Barberini“ des Giuliano da Sangallo präsentiert die Umgänge und Zuschauerreihen des Monuments in

<sup>370</sup> Serlio 1540 (1544), S. 66: „per la notitia hauuta da chi ne ha ueduto il fine“.

<sup>371</sup> Serlio 1540 (1544), S. 66: „E perche (come io dissi) le parti interiori sono tanto ruinate; che non si uede cosa alcuna di quella parte interiore, la quale è diuisa da la linea, che ha le saette ne i capi, e perche non si uede uestigio alcuno, se quella parte superiore dal finimento de i gradi fin'a la parte di fuori era tutta coperta con i portici dupliacati, o ueraméte se ci era un portico solo, e l'altra parte fusse discoperta; io l'ho dimostrato in due modi, uno è come si uede nel proprio profilo unito con tutta l'opera, e l'altro modo è quello che è disegnato appartataméte sopra i gradi, la quasi accomoda con quella posta in opera scontrando i due gigli, che sono ne i pedestali. Ma per quanto si ueggono alcuni uestigi di crociere, che anchora sono unite con la parte interiore del muro, si come dinota la pianta quarta; io per me giudico che ui fusse un portico solo, e che l'altra parte fusse discoperta per locarui la plebe: Et essendo cosi ui potea capire assai maggior numero di persone; che se i portici fussero stati duplicati.“

rekonstruiertem Zustand im Querschnitt, in ähnlicher Weise wie der Holzschnitt des „Terzo Libro“.<sup>372</sup> Die Schwierigkeiten bezüglich einer Rekonstruktion der oberen Partien des Bauwerks werden in dieser Zeichnung gleichermaßen offengelegt: Die ergänzten Mauerzüge und Gewölbe sind hier mit dünnen, gestrichelten Linien skizziert, im Gegensatz zu den klar gezeichneten Strukturen der erhaltenen unteren Bereiche. Wie in dem Hauptbild im „Terzo Libro“ werden auch in Giuliano da Sangallos Zeichnung zwei Umgänge als oberer Abschluss des Kolosseums rekonstruiert. Möglicherweise hat Serlio für die Gestaltung seines Holzschnittes eine Vorlage zur Verfügung gestanden, die dem Vorschlag Giulianos für die Rekonstruktion des Amphitheaters weitgehend entsprochen hat.<sup>373</sup> In dem zugehörigen Text favorisiert Serlio dagegen für die oberen Bereiche der Architektur eine abweichende Lösung und stellt diese in einer das Hauptbild ergänzenden Illustration zur Diskussion.

Die letzte Doppelseite zum Kolosseum behält das klare Kompositionsschema der Trennung von Text und Bild bei. Die Holzschnittillustration, die zwei Achsen sowie einzelne Architekturdetails der Kolosseumsfassade zeigt, verzichtet auf einen eigenen Titel (Abb. 14).<sup>374</sup> Serlio informiert den Leser zu Beginn seines Textes über die zentralen Fragestellungen, die sich für ihn aus dem Studium der Fassade ergeben. Er widmet sich hier ausführlich einem der prägnantesten Charakteristika des römischen Amphitheaters: der architektonischen Gliederung an der Außenseite des Bauwerks, die seit dem 15. Jahrhundert in bildlichen und textlichen Darstellungen immer wieder thematisiert worden ist. Serlio beschreibt die Superposition von dorisch-tuskischer, ionischer und korinthischer Ordnung und analysiert sie zugleich als antikes System für die Gestaltung repräsentativer Herrschaftsarchitektur. So deutet er die Pilaster der Attika als eine spezifisch römische Kompositform, weniger aufgrund der Ausbildung ihrer Kapitelle, die tatsächlich in Analogie zu jenen des dritten Arkadengeschosses gestaltet sind, als vielmehr aufgrund der Existenz eines Konsolengesimses und der Positionierung dieser Ordnung innerhalb des Dekorationssystems. Serlio interpretiert die gesamte Fassade als steinerne

<sup>372</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, fol. 68r. Vgl.: Günter 1988, S. 124, Abb. 17. Zu der Vorbildfunktion der Zeichnung Giuliano da Sangallos: Jelmini 1986, S. 102: „Il profilo è però tolto dal codice Barberiniano, sebbene si noti l’aggiunta di alcuni particolari e l’introduzione di piccole varianti.“

<sup>373</sup> In einer weiteren Rekonstruktionszeichnung präsentiert Giuliano da Sangallo ebenfalls den oberen Abschluss des Kolosseums in Form von zwei Umgängen: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, fol. 10. Eine vergleichbare Rekonstruktion hat sich in einer Zeichnung erhalten, die Hubertus Günther einem Mitarbeiter oder direkten Nachfolger des Giuliano da Sangallo zuschreibt: Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. Arch. 1555v. Vgl.: Günther 1988, S. 113–114, Abb. 4.

<sup>374</sup> Serlio 1540 (1544), S. 69: Holzschnitt: 361 x 253 mm (Blatt), num. r. o.: „LXIX“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Gh-SER 4225-1450 raro. Vgl.: Dittscheid 1989, S. 139, Abb. 32.



Machtdemonstration Roms gegenüber den eroberten Provinzen und deren künstlerischen Errungenschaften.<sup>375</sup>

Im Gegensatz zu den vorhergehenden Doppelseiten verzichtet Serlio in den einleitenden Textzeilen auf Informationen zu der von ihm gewählten Methode der Bauaufnahme. Auch das Verweissystem, das Informationen des Textes und der Abbildung konsequent zu verknüpfen vermag, fehlt hier gänzlich. Die Darstellung steht somit zunächst völlig unvermittelt neben dem Text. Dem Betrachter und Leser bleibt es überlassen, die schriftlichen und visuellen Informationen aufeinander zu beziehen.<sup>376</sup>

Erst der abschließende Satz des Textes bezeichnet die gewählte Darstellungsform als „diritto“.<sup>377</sup> In der Einleitung des „Terzo Libro“ ordnet Serlio anlässlich der Beschreibung der drei vitruvianischen Typen der Bauaufnahme der „Orthographia“ zwei Formen der Architekturdarstellung zu, zum einen den Begriff des „profilo“, mit dem beispielsweise der Querschnitt des Kolosseums bezeichnet wird, zum anderen ebendiesen „diritto“, der die Außenseite des Bauwerks dokumentiert.<sup>378</sup> Serlios Wiedergabe der Fassade ist jedoch keineswegs ein orthogonal projizierter Aufriss im strengen Sinn. Er präsentiert zwei Achsen der Fassade in einer perspektivischen Ansicht. So wird in den Öffnungen der Arkaden und der Fenster die Tiefe der Außenmauer erkennbar. Um die Plastizität der Darstellung zu unterstreichen, fügt Serlio zudem Schattierungen an den Kanten, neben den Halbsäulen und Pilastern ein und verdunkelt die Arkaden- und Fensteröffnungen. Das Mauerwerk lässt Spuren des Verfalls erkennen: Die Ränder der Ansicht werden als Bruchstellen charakterisiert. Einzelne Risse durchziehen die sorgfältig geschichteten Steinquader.<sup>379</sup> In

<sup>375</sup> Serlio 1540 (1544), S. 68: „Molti adimandano la causa, perche i Romani fecero questo edificio di quattro ordini, e non lo fecero di un solo ordine come gli altri, cioè quello di Verona, il quale è di opera rustica, e quello di Pola il medesimo. Si puo rispondere, che gli antichi Romani, come dominatori de l'Vniuerso, e massimamente di quei popoli, da i quali li tre ordini haueuano hauuto origine; uolsero mettere queste tre generationi insieme, e sopra quelle metterui l'ordine Composito trouato da loro: uolendo dinotare che come triomphatori di quei popoli uolsero anchora triomphare de le opere loro, disponendole, e mescolandole a loro beneplacito.“ Vgl.: Hart / Hicks 1996–2001, Bd. 1, S. 30. Zur Kompositordnung in Sebastiano Serlios Architekturtraktat: Jelmini 1986, S. 136–137. Bereits in seinem 1537 erschienenen „Quarto Libro“ über die Säulenordnungen der Antike definiert Serlio die Kompositordnung in erster Linie in ihrem Verhältnis zu den übrigen Ordnungen: „imperochè triomphando di tutti quei paesi da i quali quest' opere havevano havuto origine, potevano a suo beneplacito, come patroni de quegli, metterli insieme, come fecero a la gran fabrica del Coliseo di Roma“. Zit. nach: Serlio 1537, Bl. 61v.

<sup>376</sup> Dass die Angaben in Serlios Text nicht immer stimmig sind, offenbart die Auflistung der Maßangaben zu den Ordnungen an der Kolosseumsfassade. Hier beschreibt Serlio die beiden unteren Geschosse dorischer und ionischer Ordnung, „überspringt“ dann aber das korinthische Arkadengeschoss und wendet sich direkt der Ordnung in der Attika zu, die er zunächst als „terzo ordine detto composito“ bezeichnet, später aber darüber informiert, dass „le colonne di questo quarto ordine sono piane di basso rilievo“.

<sup>377</sup> Serlio 1540 (1544), S. 68: „E perche i membri particolari se intendano meglio, io gli ho disegnati qui auanti al diritto del Coliseo proportionati a li proprii con i suoi caratteri, che li chiamano.“

<sup>378</sup> Serlio 1540 (1544), S. 5–6.

<sup>379</sup> Die Art, wie Serlio eine Partie des komplexen Bauwerks in Form einer herausgebrochenen Ruine präsentiert, ist am ehesten mit den „Fragmenten“ der Treppenstufen neben dem Kolosseumgrundriss vergleichbar: Serlio 1540 (1544), S. 64–65.

ihrem dezidierten Bemühen um Plastizität unterscheidet sich die Darstellung deutlich von dem abstrakten, in strenger Orthogonalprojektion ausgeführten Querschnitt. Serlios Offenheit bezüglich der Definition des Begriffs der „Orthographia“ spiegelt sich so in diesen gänzlich verschiedenen angelegten Aufnahmen der Kolosseumsarchitektur.

Wie der Grundriss und der Schnitt scheint auch die Fassadenansicht des römischen Amphitheaters Bauaufnahmen, die vermutlich im unmittelbaren Umfeld des Giuliano da Sangallo angefertigt worden sind, zu rezipieren. Wiedergaben der Kolosseumfassade, die aus dem gesamten Komplex herausgelöste Achsen in einer perspektivisch konstruierten Detailansicht präsentieren, finden sich sowohl in einer eigenhändigen Zeichnung des Giuliano da Sangallo im „Codex Barberini“ als auch im „Codex Coner“, in dem Studien von der Hand eines anonymen Künstlers, aber aus dem unmittelbaren Umfeld Sangallos enthalten sind.<sup>380</sup>

Die Zeichnung des „Codex Barberini“ verbindet zudem rekonstruierte Details, wie die Befestigungsvorrichtungen und die Seile des Velums in der Attika, mit Zeichen des Verfalls und der Zerstörung: Die Ränder der Darstellung werden, wie in Serlios Holzschnitt, als Bruchstellen im Mauerwerk charakterisiert. Einzelne Arkaden- und Fensteröffnungen weisen ebenfalls Verdunkelungen auf. Schattierungen in den Archivolten der Arkaden, auf den Stürzen der Attikafenster und zu Seiten der Halbsäulen unterstreichen die Plastizität des Motivs.

Jedoch lassen sich prägnante Unterschiede zwischen der Zeichnung des Giuliano da Sangallo und dem Holzschnitt Serlios feststellen. Serlio verzichtet auf die Wiedergabe der von Giuliano detailliert rekonstruierten Halterungen für die Seile des Sonnensegels. Im ersten Obergeschoss fügt Serlio in beiden Arkaden Teile einer Balustrade hinzu. Die Attika öffnet er durch zwei übereinanderliegende Fenster, eines in der Sockelzone sowie eines in der Wandfläche zwischen den Pilastern. Giuliano da Sangallo dagegen dokumentiert diesen Bereich der Fassade entsprechend der römischen Realität: Die Attikafenster beider Ebenen stehen im Wechsel zueinander. Bezüglich der Perspektive unterscheiden sich die Darstellungen ebenfalls. Giuliano da Sangallo wählt einen niedrigeren Betrachterstandpunkt als Serlio: Die Fenster in der Sockelzone der Attika werden von dem vorkragenden Gebälk der darunterliegenden Ordnung teilweise verdeckt. Die Scheitel der Arkaden reichen nahe an den oberen Rand des jeweiligen Geschosses heran. Giulianos Fassadenansicht gleicht sich somit eher der Situation eines realen, vor dem gewaltigen Bauwerk in Rom stehenden

---

<sup>380</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, fol. 68v. London, Sir John Soane's Museum, Codex Coner, fol. 37r. Zur Datierung der Kolosseumszeichnungen im „Codex Barberini“ und im „Codex Coner“: Günther 1988, S. 123–127, S. 337.

Betrachters an. Serlio wählt dagegen einen höher gelegenen, idealen Betrachterstandpunkt, vermutlich um die Details der Kolosseumsfassade möglichst unverzerrt abbilden zu können. Auch die besondere Aufmerksamkeit Serlios für die einzelnen Architekturglieder unterscheidet seinen Holzschnitt von der Zeichnung des Giuliano da Sangallo. Serlio ergänzt seine Fassadenansicht um Nebenillustrationen und greift so das Schema auf, das sich bereits bei der Darstellung des Kolosseumsgrundrisses bewährt hat. Wieder dienen Buchstaben als Verweissystem zwischen dem Hauptbild und den daneben stehenden Aufnahmen. Serlio stellt in ausgewählten Detailansichten Gliederungselemente der Fassade zusammen. Sockel, Plinthe und Basis (H), Archivolte (I), Kapitell (G) und Gebälk (F) der dorisch-tuskischen Ordnung, Gebälke der ionischen (E) und korinthischen Ordnung (D) sowie das Abschlussgesims des gesamten Bauwerks (A) werden sorgfältig dokumentiert, außerdem der hohe Sockel, die Plinthe und die Basis, die, wie Serlio explizit vermerkt, sowohl für die Halbsäulen ionischer und korinthischer Ordnung als auch für die Pilaster in der Attika (C) als Postament dienen.<sup>381</sup> Serlios besonderes Interesse an den architektonischen Details der Kolosseumsfassade kommt gleichermaßen in dem Begleittext zum Ausdruck. Dieser ergänzt die Informationen des Holzschnittes um eine ausführliche Auflistung sämtlicher Maßangaben, beginnend bei den zwei Stufen, die zu den Arkaden des Erdgeschosses hinaufführen, bis zu dem Kranzgesims, das als Abschluss des gesamten Bauwerks dient. Serlio erläutert zudem die Funktion der oberhalb der Attikafenster angebrachten Konsolen, als Vorrichtung für die Anbringung des antiken „Velums“, ein Detail, das Giuliano da Sangallo in seiner Zeichnung des „Codex Barberini“ in bildlicher Form vermittelt hat.<sup>382</sup>

Allerdings verzichtet Serlio auf eine Verknüpfung der Informationen des Textes mit jenen des zugehörigen Holzschnittes über das bewährte System von Verweissbuchstaben. Diese werden lediglich in die Detailaufnahmen und die Gesamtansicht der Bildseite eingefügt. In der Textseite finden sie keine Verwendung.

Für seine ausführliche Beschreibung und Analyse des Kolosseums kann Serlio sich nicht auf die Autorität des vitruvianischen Architekturtraktats berufen. Der Bautypus des antiken Amphitheaters wird von Vitruv nicht behandelt. Lediglich bezüglich der Proportionierung einzelner Geschosshöhen zueinander verweist Serlio sowohl auf den antiken Schriftsteller als auch auf sein eigenes, 1537 erschienenes „Libro Quarto“.<sup>383</sup>

<sup>381</sup> Serlio 1540 (1544), S. 69, in der unteren Hälfte der Detailabbildung „C“: „TVTTI TRE SÕ Ã VNO MODO“.

<sup>382</sup> Serlio 1540 (1544), S. 68.

<sup>383</sup> Serlio 1540 (1544), S. 68: „Per qual cagione le colonne siano tute di una grossezza, e che non diminuiscano l’una sopra l’altra, come pare che voglia il douere, et ancho Vitruuio uole che’ l secondo ordine diminuisca dal primo la quarta parte; io dico il mio parere nel quarto libro. nel trattato de le colonne a carte. LXVI.“

Bereits in der Übersetzung des vitruvianischen Architekturtraktats, die 1521 in Como erschienen ist und Serlio durchaus bekannt war, finden sich sowohl die dreiteilige Bauaufnahme in Grundriss, Aufriss und Schnitt als auch die Verknüpfung einzelner Details der Abbildungen mit den zugehörigen Textpassagen über ein Verweissystem aus Buchstaben.<sup>384</sup> Serlio hat somit nicht allein für inhaltliche und begriffliche Fragestellungen das Werk des Cesare Cesariano herangezogen, sondern sich vermutlich auch bei der Gestaltung seines eigenen Abbildungsteils sowie der Formulierung der ergänzenden Texte von der reich illustrierten Publikation inspirieren lassen.

Für eine Bewertung der Qualität der Kolosseumsarchitektur stehen Serlio somit keine literarischen Quellen der Antike zur Verfügung. Er setzt aber das römische Monument in Bezug zu einem weiteren antiken Exemplar desselben Bautypus. Die sorgfältig dokumentierten Gebälke und Gesimse der Kolosseumsfassade werden jenen des Amphitheaters von Pula, die ebenfalls in einer Gesamtansicht sowie ergänzenden Detailabbildungen erfasst sind, gegenübergestellt.<sup>385</sup> Dieser unmittelbare Vergleich der Architekturen in Rom und im istrischen Pula führt Serlio zu einem ganz bemerkenswerten Fazit:

„la maniera di questi corniciamenti [de l’Amphitheatro di Pola] e molto differente da quelle di Roma, come si puo uedere, et io per me non faria cornici come quelle de l’Amphitheatro di Roma ne le mie opere: ma di quelle de l’Edificio di Pola si bene me ne seruira: perche elle sono di miglior maniera, e meglio intese, e tengo per certo che quel fusse un altro Architetto differéte da questo, e per auentura fu Thedesco: percioche le cornici del Coliseo háo alquáto de la maniera tedesca.“<sup>386</sup>

Sebastiano Serlio greift für die Gestaltung seiner Holzschnitte somit auf Vorlagen zurück, die vermutlich vor dem „Sacco di Roma“ entstanden sind und sich in wesentlichen Teilen an bedeutende Aufnahmen des Kolosseums aus dem unmittelbaren Umfeld Giuliano da Sangallos anlehnen. Dass Serlios graphisches Material als prominente und überzeugende Wiedergaben des römischen Monuments geschätzt wurden, legt die Zeichnung in einem Skizzenbuch, das vermutlich in den dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts entstanden ist, nahe. Hier greift ein anonymen Künstler für seine Ansicht der Kolosseumsfassade offensichtlich auf

<sup>384</sup> Vgl. z. B. die Bauaufnahme des Mailänder Domes in Grundriss und Schnitt: Cesariano 1521, Bl. 14r–15v: Zahlreiche Architekturdetails werden hier mit Buchstaben bezeichnet, die in den Textseiten (Bl. 13v, Bl. 14v, Bl. 16r) zitiert werden. Die Dokumentation einzelner architektonischer Details des Bauwerks erfolgt in ergänzenden Nebendarstellungen (Bl. 15r). Eine kombinierte Darstellung von Grundriss, Außenansicht und Schnitt („Ichnographia“ und „Orthographia“) findet sich zudem in einem aufwendigen Holzschnitt zum antiken Theaterbau (Bl. 82v).

<sup>385</sup> Serlio 1540 (1544), S. 79. Vgl.: Frommel 1998, S. 76.

<sup>386</sup> Zit. nach: Serlio 1540 (1544), S. 78.

dasselbe Vorbild zurück, auf dem auch der Holzschnitt in Sebastiano Serlios „Terzo Libro“ basiert.<sup>387</sup>

Die Holzschnitte des Sebastiano Serlio stellen, wie der 1538 von Domenico Giuntalodi und Antonio Salamanca publizierte Kupferstich, keineswegs aktuelle Bestandsaufnahmen der Kolosseumsarchitektur nach dem „Sacco di Roma“ dar. Vielmehr werden die ambitionierten Forschungen, die während der Blütezeit der Antikenstudien unter Leo X. in Rom entstanden sind, im intellektuellen Milieu Venedigs ausgewertet und in das moderne Publikationsmedium der Druckgraphik übertragen.

Der Erforschung des antiken Erbes verleiht in jenen Jahren zudem die römische „Accademia della Virtù“ neue Impulse. Deren ambitioniertes Programm wird 1542 in einem Brief des Akademiemitglieds Claudio Tolomei an den Conte Agostino Landi ausführlich dargelegt.<sup>388</sup>

Während ihrer Zusammenkünfte beschäftigen sich die Mitglieder der Vereinigung, zu denen Marcello Cervini, Bernardino Maffei und Alessandro Manzuoli gehören, mit sämtlichen Aspekten der römischen Antike, dem Architekturtraktat des Vitruv sowie den konkreten Zeugnissen antiker Baukunst, mit Numismatik, Epigraphik, Skulptur und Malerei. Eine mehrbändige Publikation zu diesen Forschungsthemen ist das erklärte Ziel der gemeinsamen Untersuchungen und Diskussionen. Zahlreiche Experten werden in das interdisziplinäre Vorhaben eingebunden, Antiquare, Philologen und Architekten, neben anderen auch Jacopo Vignola und Antonio da Sangallo il Giovane.<sup>389</sup> Sebastiano Serlio nimmt in dem Vorwort seines 1540 erschienenen „Terzo Libro“ ausdrücklich Bezug auf ein prominentes Mitglied der „Accademia della Virtù“, den Bologneser Humanisten und Vitruvkenner Alessandro Manzuoli.<sup>390</sup>

Sicherlich war Serlio über die Vorgänge in Rom gut informiert und verfolgte die Aktivitäten der Vitruvianischen Akademie sehr aufmerksam. Deren Publikationsprojekt, das in direkter Konkurrenz zu Serlios eigenem Traktat gestanden hätte, blieb jedoch in großen Teilen unrealisiert. Erst im Jahr 1544 wird eine illustrierte Beschreibung des antiken Rom, die im unmittelbaren Umkreis der „Accademia della Virtù“ entstanden ist, publiziert. Es handelt sich hier um eine Neuauflage der erstmals 1534 in Lyon erschienenen „Urbis Romae Topographia“ des Bartolomeo Marliani, die durch ihren Verfasser mit Unterstützung des

<sup>387</sup> Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Codex Fol. A 45, fol. 23r. Zu dem sog. „Kasseler Codex“ und den Übereinstimmungen zwischen den Zeichnungen und den Holzschnitten in Serlios „Terzo Libro“: Günther 1988, S. 354–373.

<sup>388</sup> Tolomei 1547, Bl. 105v–109r. Vgl.: Davis 1989, S. 188, S. 190; Davis 1994, S. 11–12.

<sup>389</sup> Zu den Mitgliedern und Aktivitäten der römischen „Accademia della Virtù“: Pagliara 1986, S. 67–74; Günther 1986, S. 34; Davis 1989, S. 188–199; Davis 1994, S. 11–18.

<sup>390</sup> Serlio 1540 (1544), „A li lettori“. Zu den Analogien zwischen dem Programm der „Accademia della Virtù“ und der Gestaltung von Serlios Architekturtraktat: Jelmini 1986, S. 38–39 (Text-Bild-Bezug), S. 201–202 (Vulgare als Schriftsprache).

spanischen Arztes und Akademiemitglieds Ludovico Lucena grundlegend überarbeitet worden ist.<sup>391</sup>

Für die Illustrationen in seinem Werk verwendet Marliani jedoch keineswegs ausschließlich eigene Aufnahmen des antiken Rom, die die aktuellen Studien der Vitruvianischen Akademie adäquat widergespiegelt hätten. Stattdessen wird größtenteils auf existierendes Bildmaterial zurückgegriffen, nämlich auf jene Holzschnitte, die bereits 1540 in Sebastiano Serlios „Terzo Libro“ publiziert worden sind.<sup>392</sup>

In diesem Kontext ist die kritische Einstellung Guillaume Philandriers gegenüber den Leistungen Serlios im Bereich der Erforschung antiker Architektur von besonderem Interesse. Philandrier bezeichnet sich selbst als ehemaligen Schüler des Sebastiano Serlio in Venedig, wo er als Sekretär im Dienst des Kardinals Georges d’Armagnac gestanden hat. Ab dem Jahr 1539 hält sich Philandrier in Rom auf. 1544 veröffentlicht er einen ausführlichen Kommentar zu dem Architekturtraktat des Vitruv. 1552 folgt eine lateinische Ausgabe der antiken Abhandlung.<sup>393</sup> In Philandriers Werken werden zahlreiche Personen aus dem unmittelbaren Umfeld der „Accademia della Virtù“ erwähnt, Claudio Tolomei, Ludovico Lucena, Marcello Cervini, Girolamo Maffei, Paolo Giovio sowie Francesco Valeri.<sup>394</sup>

Möglicherweise spiegeln sich in den Bemerkungen Philandriers zu dem 1540 publizierten „Terzo Libro“ jene Vorbehalte, die die „Accademia della Virtù“ dem venezianischen „Konkurrenzunternehmen“ des Sebastiano Serlio sicherlich entgegengebracht hat. Im Vergleich zu dem dezidiert wissenschaftlichen Publikationsprojekt der Akademie wird Serlios pragmatische und zügige Vorgehensweise bei der Herausgabe seiner einzelnen Bücher als problematisch empfunden.<sup>395</sup>

<sup>391</sup> Bartolomeo Marliani erwähnt selbst die Hilfe seitens des „Ludovicus Lucaena“: Marliani 1544, S. 211. Zu Leben und Werk des Bartolomeo Marliani: Scaccia Scarafoni 1939, S. 22, Kat. 8; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 56–57, Kat. 12, Bd. 2, Taf. 21; Davis 1989, S. 189, 191–193; Kissner 1990, S. 126, Kat. 255–257, S. 318–319, Kat. 852–854; Davis 1994, S. 42–44, Kat. 2.7.

<sup>392</sup> Mortimer 1974, Bd. 2, S. 654; Davis 1994, S. 43. Durch eine unmittelbare Gegenüberstellung des „Terzo Libro“ mit dem Exemplar der „Urbis Romae Topographia“ in der Bibliotheca Hertziana (Dg 450-1440 raro) sind zahlreiche Kopien nach Sebastiano Serlios Holzschnitten in dem Werk Marliani feststellbar: Triumphbogen des Septimius Severus (Marliani 1544, S. 39); Maxentiusbasilika (S. 46); Bogen des Ianus Quadrifrons (S. 54); Ehrensäule des Kaisers Trajan (S. 93); Pantheon (S. 103); S. Costanza (S. 116). Auf die Wiedergabe des Kolosseums verzichtet Marliani, überliefert die Gründungsgeschichte des Amphitheaters jedoch in Übereinstimmung mit Sebastiano Serlio (Serlio 1540, S. 64), dessen Angaben vermutlich auf dem Traktat des Andrea Fulvio basieren (Fulvio 1527, Bl. 52v): „Amphitheatri Titi in proximo magna pars adhuc extat. Id autem, ut destinasse compererat Augustum, in media urbe Vespasianus excitavit. Titum deinde eius filium dedicavisse ostēdit Suet. his uerbis.“ Zit. nach: Marliani 1544, S. 78.

<sup>393</sup> Zu Guillaume Philandrier: Pagliara 1986, S. 74–81; Davis 1989, S. 189–191; Davis 1994, S. 23–24, Kat. 1.5.

<sup>394</sup> Philandrier 1544, S. 24, S. 360 (Tolomei); S. 160, S. 187, S. 360 (Lucena); S. 191 (Maffei, Valeri); S. 192 (Giovio). Philandrier 1552, S. 7 (Cervini). Vgl.: Pagliara 1986, S. 74.

<sup>395</sup> Philandrier 1544, S. 137: „Restabat tertius (liber), qui est de antiquorum monumentis, cui tum nostram operam praestare non potuimus, nondum visa urbe, peragrataque Italia. Venit in manus hominum non satis emendatus, ne dicam maxima ex parte mendacem. Atque utinam non fuisset coactus autor aeditionem praecipitare.“ Zit. nach: Dittscheid 1989, S. 147, Anm. 6. Vgl.: Günther 1981, S. 43, S. 76, Anm. 27.

Trotz der von Philandrier geäußerten Kritik an dem Werk des Sebastiano Serlio, orientiert er sich, wie Bartolomeo Marliani, für die Illustrierung seines eigenen Vitruvkommentars durchaus an Darstellungen Serlios, an den Holzschnitten des 1537 publizierten „Libro Quarto“.<sup>396</sup>

Die ersten beiden Bücher des Sebastiano Serlio zu den Säulenordnungen und zu den Monumenten der antiken Architektur scheinen demnach im Umkreis der „Accademia della Virtù“ auf ein gewisses Interesse gestoßen zu sein. Insbesondere die von Serlio entwickelten Illustrationen werden in den Publikationen Marlianis und Philandriers, die als einzige von dem ambitionierten Programm der Akademie tatsächlich verwirklicht worden sind, ausgiebig rezipiert. Durch die unveränderte Übernahme der Holzschnitte aus Serlios „Terzo Libro“ in den Traktat des Bartolomeo Marliani geht allerdings das Zusammenwirken von Text und Bild, das die Gestaltung von Serlios Buchseiten so entscheidend geprägt hat, gänzlich verloren. Die Holzschnitte werden nun teilweise sogar beschnitten, damit sie sich in den neuen Kontext einpassen lassen.<sup>397</sup>

Als einen weiteren wichtigen Aspekt für die Entwicklung des modernen illustrierten Traktats, wie es das Werk Sebastiano Serlios darstellt, hat Myra Nan Rosenfeld die Bedeutung von Publikationen Albrecht Dürers hervorgehoben.<sup>398</sup> Bereits im Jahr 1527, ein Jahrzehnt vor Serlios „Quarto Libro“, erscheint in Nürnberg der „Etliche Unterricht zu Befestigung der Stett, Schloss und Flecken“ des Albrecht Dürer.<sup>399</sup>

Dürers Abhandlung über den Wehrbau weist in der allgemeinen Anlage bemerkenswerte Analogien zu dem Werk des Sebastiano Serlio auf. Dürer wählt für die Formulierung seiner Texte nicht die lateinische Sprache: Wie Serlio entwickelt auch er aus seiner eigenen Muttersprache eine moderne anspruchsvolle Schriftsprache.<sup>400</sup> Sein Traktat verfügt über einen

---

<sup>396</sup> Pagliara 1986, S. 77.

<sup>397</sup> Marliani 1544, S. 54 (Bogen des Ianus Quadrifrons. Vgl.: Serlio 1540, S. 103); Marliani 1544, S. 93 (Trajan-Säule. Vgl.: Serlio 1540, S. 63); Marliani 1544, S. 116 (S. Costanza. Vgl.: Serlio 1540, S. 19).

<sup>398</sup> Rosenfeld 1989, S. 103: „Another major influence on Serlio’s architectural manual were the books on architecture, human proportion, and perspective by the great German artist, Albrecht Dürer. It is Dürer rather than Serlio who should be credited with writing the first original architectural manual in a modern language which was printed in Europe with illustrations in the sixteenth century. Dürer published an illustrated treatise on fortifications in Nuremberg in 1527 in German, ‘Etliche Unterricht zu Befestigung der Stett, Schloss, und Flecken’. Dürer was the first designer to publish in a printed manual ground plans, elevations, and cross sections of buildings in orthogonal projection.“

<sup>399</sup> Zu Dürers „Befestigungslehre“: Waetzoldt o. J. (1916); Reitzenstein 1971, S. 355–363; Günther 1986, S. 81–82; Koch 1986, S. 83–90; Fara 1999, S. 13–19, S. 42–44.

<sup>400</sup> Vgl.: Steck 1956, S. 347: „Dürers Sprache hat in seinen Büchern zusammen mit Luthers Bibelübersetzung die Grundlage der späteren deutschen Schriftsprache gebildet, und wie Luther ist auch Dürer in seinen Büchern und Handschriften in einer Weise sprachschöpferisch gewesen, die in Erstaunen versetzt und Grund zu einer philologischen Untersuchung wäre.“ Erst im Jahr 1535 erscheint eine lateinische Übersetzung von Dürers „Befestigungslehre“ bei Christian Wechel in Paris. Vgl.: Fara 1999, S. 68.

umfangreichen Abbildungsteil, bestehend aus Holzschnitten, die eigens für die Publikation angefertigt worden sind. Es werden verschiedene Entwürfe für Befestigungsanlagen in Form von orthogonal projizierten Grundrissen, Aufrissen und Schnitten präsentiert.<sup>401</sup> Bei der Darstellung einer runden Bastion verwendet Dürer, wie Serlio, für die Verknüpfung mehrerer Bauaufnahmen sowie des dazugehörigen Textes ein Verweissystem aus Buchstaben.<sup>402</sup>

Albrecht Dürer selbst war sicherlich über die buch künstlerischen Entwicklungen und die wissenschaftlichen Publikationen in Italien umfassend informiert.<sup>403</sup> Mehrmals verweist er in seiner Befestigungslehre auf den Architekturtraktat des Vitruv.<sup>404</sup>

Ob Sebastiano Serlio die Publikation Dürers über die Befestigungsarchitektur gekannt hat und sich von dieser für die Gestaltung seines eigenen Traktats tatsächlich beeinflussen ließ, muss jedoch offen bleiben. Allerdings nennt Serlio selbst in seinem 1545 in Paris erschienenen „Primo Libro d’Architettura“ den Nürnberger Künstler voller Wertschätzung „Alberto Durero, huomo veramente di grande e sottile ingegno“.<sup>405</sup>

<sup>401</sup> Dürer 1527, S. 20, S. 23–24, S. 30–31, S. 49.

<sup>402</sup> Dürer 1527, S. 28–29: Grundriss, Aufriss und Schnitt einer Bastion mit den Buchstaben „A“, „B“ und „C“. Vgl. auch den Grundriss eines Königshauses innerhalb einer großen Befestigungsarchitektur: Dürer 1527, S. 32: Hier werden die äußersten Ecken der Anlage mit Großbuchstaben von A bis D bezeichnet, innenliegende Partien dagegen mit den Kleinbuchstaben „c“, „f“, „g“, „h“, „i“, „k“, „l“, „m“, „n“, „o“, „p“ sowie „q“. Dürer verwendet, wie Serlio, ein konsequentes Verweissystem zwischen Text und Bild, das auf den Seiten 31–33 entwickelt wird. Vgl.: Dürer 1527, S. 31 („c“), S. 32 („f“ bis „i“), S. 33 („k“ bis „o“). So markiert das „c“ das Königshaus: „c / Das ist der platz darauf das kü- / nigliche haus mit all seiner / zugehouing gebaut sol werden“. Die zugehörige Textpassage lautet: „diser platz sey bezeychnet mit einem .c.“ (S. 32). Bei den Großbuchstaben verfährt Dürer entsprechend: „A“ bis „D“ beziehen sich auf die Informationen über die Orientierung des Komplexes an den Himmelsrichtungen: „Nemlich also / von den ersten zweyen ecken / sol das eine gegen dem auffgang / das ander gegen dem nidergang gesetzt werden / darnach kumen die andern zwey ort / das eine gegē mittag / das ander zur mitternacht. Darnach werd bezeychnet der auffgang unnd nidergang mit .a.b. des gleychen mittag vnnd mitnacht .c.d.“ (S. 31). Kreuze werden ebenfalls in das Verweissystem integriert „Damit aber diese orter in auffreyssen erkent mögen werden / hab ich sie alle bezeychent mit kleinen creuzchen / nemlich alle .+.“ (S. 33). Dürer schließt seine Ausführungen mit einem expliziten Hinweis auf die zugehörige Holzschnittillustration: „Wie aber das alles gestalt sol sein / wil ich hernach auff reysen.“ (S. 34).

<sup>403</sup> Zu Albrecht Dürers Kontakten mit Kunst und Wissenschaft in Italien: Steck 1956, S. 344–345; Papesch 1966, S. 183–193; Simon 1971, S. 263–264; Kauffmann 1971, S. 153–154; Kirchvogel / Schadendorf 1971, S. 341–354; Hemfort 1986, S. 30–31. In Dürers Besitz befand sich wohl bereits um 1500 eine Ausgabe der „Hypnerotomachia Poliphili“ des Francesco Colonna (München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 515. Vgl.: Kauffmann 1971, S. 161, Kat. 282) sowie eine Ausgabe von Euklids „Opera“ in der lateinischen Übersetzung des Bartolomeo Zamberti aus dem Jahr 1515 (Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 22.5 Geom. 2°. Vgl.: Kirchvogel / Schadendorf 1971, S. 343–344, Kat. 626; Steck 1956, S. 345; Papesch 1966, S. 188). Vermutlich war Dürer auch Leon Battista Albertis „De re aedificatoria“ in der Florentiner Ausgabe des Nicolaus Laurentius von 1485, die sich in der Bibliothek des Nürnberger Arztes Hartmann Schedel befunden hat, bekannt. Vgl.: Reitzenstein 1971, S. 357, Kat. 647; Kirchvogel / Schadendorf 1971, S. 344, Kat. 627).

<sup>404</sup> Dürer 1527, S. 32: „Wie aber ein sollich küniglich haus gepaut sol werdē / schreybt Vitruuius der alt Römer klar. [...] So nun des künigshaus nach der leer Vitruuij oder ander verstendiger werckletu gemacht ist [...]“ Zu dem Vitruvstudium des Albrecht Dürer: Steck 1956, S. 345; Papesch 1966, S. 185–186; Schadendorf 1971, S. 240–241, Kat. 475; Hemfort 1986, S. 30.

<sup>405</sup> Serlio 1545, Bl. 15v. Über die Kenntnis von Dürers „Befestigungslehre“ in Italien: Fara 1999, S. 65–76. Vermutlich besaß Antonio da Sangallo d. Ä. ein Exemplar des deutschen Traktats. Vgl.: Günther 1986, S. 82; Fara 1999, S. 65–67. In dem „Terzo Libro de le Lettere“ des Pietro Aretino (Venedig: Giovanni Gabriele Giolito 1546, „A Messer Francesco Salviati, Di Agosto, in Vinezia, 1545“), der Vitruvausgabe des Daniele Barbaro (Venedig: Francesco Marcolini 1556, S. 63, S. 125, S. 203, S. 221) sowie dem „Dialogo della Pittura di Messer Paolo Pino“ (Venedig: Paulo Gherardo 1548, Bl. 2v–3r, Bl. 24r, Bl. 30v) wird Dürer ebenfalls erwähnt.



## 2.2) Das Kolosseum in der Druckgraphik nördlich der Alpen:

### Antikes Amphitheater und neuzeitliche Ruine

#### 2.2.1) Der Babylonische Turm in einer Radierung des Cornelis Teunissen-Anthoniszoon:

##### Das Kolosseum als Mahnmal menschlicher Hybris

In den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts findet das Kolosseum als prominentes Motiv der Stadt Rom zunehmend Eingang in druckgraphische Darstellungen, die nördlich der Alpen entwickelt und publiziert werden. Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Monument erfolgt jedoch nun unter gänzlich anderen Fragestellungen, als es in der Kunst und Literatur Italiens geschehen ist. Der Aspekt der Zerstörung und des Ruinösen tritt in den Vordergrund. Eine Rekonstruktion des ursprünglichen Gebäudes, seiner Architektur und Funktion, wird zunächst nicht intendiert.

Im Jahr 1547 publiziert der Amsterdamer Maler und Graphiker Cornelis Teunissen-Anthoniszoon eine Radierung, in der ein biblisches Ereignis, die Zerstörung des Turmes von Babel, geschildert wird.<sup>406</sup> Im ersten Buch Mose wird überliefert, dass die Menschheit einst durch eine gemeinsame Sprache verbunden gewesen sei. Als sie mit der Errichtung einer Stadt und eines riesigen Turmes begonnen habe, sei dieses ehrgeizige Unternehmen von Gott jedoch missbilligt worden. Dieser habe daraufhin die Sprache der Menschen verwirrt und die Menschheit über die gesamte Welt verstreut. Somit wird die Vielfalt der Völker und Sprachen in der Genesis als eine göttliche Strafe für menschlichen Hochmut gedeutet. Von einer Zerstörung des Babylonischen Turmes durch einen unmittelbaren göttlichen Eingriff ist in der biblischen Überlieferung allerdings nicht die Rede. Lediglich von einer Einstellung der Bauarbeiten wird berichtet.<sup>407</sup>

Cornelis Teunissen-Anthoniszoon konzentriert sich in seiner Radierung jedoch gerade auf die Vernichtung jenes riesigen Bauwerks, das als Inbegriff menschlicher Hybris den göttlichen Zorn erregt hat (Abb. 15). Die detailliert wiedergegebene Zerstörung kommentiert er mit einem

<sup>406</sup> Radierung: 323 x 383 mm, beschr. l. o.: „ALST. OP. THOECHSTE. WAS. / MOST. HET. DOEN. NIET. VALLEN.“, beschr. r. o.: „BABELON / GENESIS. 14“, bez. in der Darstellung (auf den Flügeln einer Feldermaus): „CAT“, dat. l. u.: „1547“. Angaben nach: Hollstein 1949–2006, Bd. 30, S. 8, Kat. 1. Vgl.: Passavant 1860–1864, Bd. 3, S. 31, Kat. 2; Le Blanc 1854–1890, Bd. 4, S. 23, Kat. 3; Nagler 1858–1879, Bd. 2, S. 285, Kat. 23; Wurzbach 1906–1911, Bd. 1, S. 23, Kat. 2; Haeger 1986, S. 133–150; Halsema-Kubes / Kloek 1986, S. 281, Kat. 157; Armstrong 1990, S. 105–114; Minkowski 1991, S. 36–37, Taf. 11; Wegener 1995, S. 21–22, Abb. 9.

<sup>407</sup> Entgegen der Beischrift „GENESIS.14“ befindet sich der entsprechende Bericht nicht im 14. sondern im 11. Kapitel der Genesis: 1 Mose 11,1-9.

Inschriftenband am linken oberen Bildrand, „Alst op thoechste was most het doen niet vallen“<sup>408</sup>.

Für die Darstellung der dem Untergang geweihten Stadt Babel verbindet der niederländische Künstler in einer reichen Bildkomposition mehrere Motive, die in Anlehnung an prominente Monumente der römischen Antike gestaltet sind. Der Turm von Babel, jene riesige, den göttlichen Zorn erregende Architektur, wird mit einem der größten erhaltenen Bauwerke der antiken Welt assoziiert, dem Kolosseum von Rom. Der biblische Turm erhebt sich über rundem Grundriss in sieben übereinandergesetzten Stufen, von denen jede vier monumentale Geschosse umfasst. Die Fassaden der einzelnen Stufen weisen eine reiche architektonische Wandgliederung auf. Diese ist ganz ähnlich derjenigen des Kolosseums gebildet: Eine regelmäßige Folge vertikaler Wandvorlagen mit Kapitell und Basis sowie horizontal verlaufende Gebälke akzentuieren die vier Geschosse. Im dritten Geschoss öffnet sich eine Arkadenreihe, analog jener des römischen Amphitheaters. Die Gestalt der übrigen Partien unterscheidet sich jedoch deutlich von der Architektur des Kolosseums. Im untersten Geschoss jeder Fassadenstufe sind jeweils zwei Oculi zwischen den Wandvorlagen eingefügt. In dem darüberliegenden Geschoss wird die Wand durch geschlossene, eingetiefte Kassetten strukturiert. Das oberste Geschoss weist wiederum Öffnungen auf, nun in Form schmaler vertikaler Fenster, ähnlich den Schießcharten eines Wehrbaus. Diese Fassadengestaltung mit vier alternierenden Ordnungen wiederholt sich konsequent an allen sieben Stufen des Babylonischen Turmes.

Der mächtige Bau setzt sich so gleichsam aus sieben in die Höhe gestapelten „Kolosseen“ zusammen. Die Hybris des biblischen Babels wird in der niederländischen Radierung mit der untergangenen Pracht und Größe des heidnisch-antiken Rom konfrontiert und zugleich ins Riesenhafte gesteigert. Auf den einzelnen Stufen des Turmes ist eine vielfältige Bebauung, ein- und mehrgeschossige Häuser sowie größere zusammenhängende Architekturkomplexe, erkennbar. Das im 15. und 16. Jahrhundert verbreitete Motto „Roma quanta fuit ipsa ruina docet“, das gleich einem Leitsatz Sebastiano Serlios Traktat über die antike Baukunst vorangestellt ist, erfährt hier eine moralische Umdeutung. Das ehrgeizige Streben nach Größe und Macht, das sowohl das biblische Babel als auch das heidnische Rom auszeichnet, wird nun als Ursache für die gottgewollte Vernichtung beider Städte und ihrer Monumente

---

<sup>408</sup> Vgl. die englische Übersetzung von Christine Megan Armstrong: „When it was highest, must it not then fall?“ Zit. nach: Armstrong 1990, S. 107.

interpretiert. Dabei fungieren der Turm von Babel sowie das Kolosseum von Rom als mahnende Architekturzeugnisse für das endgültige Scheitern menschlicher Hybris.<sup>409</sup>

Teunissen-Anthoniszoon lässt am wolkenverhangenen Himmel über dem Babylonischen Turm zahlreiche mit Posaune und Schwert ausgestattete Engel erscheinen, die als Boten des göttlichen Willens die Zerstörung des mächtigen Turmbaus begleiten. Durch das Auftreten der Engel wird das Babel der Genesis, die Stätte des Wirrsals<sup>410</sup>, mit der dem Verderben geweihten Stadt Babylon in den Prophezeiungen des Jesajabuches<sup>411</sup> und der Offenbarung des Johannes<sup>412</sup> in Verbindung gebracht.

Die Gestaltung des Bildvordergrundes unterstreicht die Assoziation des alttestamentarischen Babels und apokalyptischen Babylons mit dem antiken Rom. Hier erscheint der sagenhafte König von Babel und Bauherr des verderbenbringenden Turmes, Nimrod, als ein gestürzter Herrscher. Zusammengesunken sitzt er auf einen zerbrochenen Säulenschaft gestützt. Die Insignien seiner Herrschaft, Krone und Szepter, liegen auf dem Boden neben ihm. Durch seine Rüstung, einen antiken Muskelpanzer, wird er eher als römischer Befehlshaber denn als babylonischer Herrscher ausgewiesen. Seine Körperhaltung ähnelt jener eines prominenten Monuments antiker Skulptur, des „Torso del Belvedere“.<sup>413</sup>

<sup>409</sup> Vgl.: Armstrong 1990, S. 109: „In any event, an adaptation of the Colosseum for portrayals of the biblical tower seems natural enough; it was universally famous, fittingly enormous, and quite suited to the kind of stacking treatment found in Cornelis’s, and, later, Bruegel’s versions. Moreover, unlike those monuments of the geographically more appropriate but less commonly visited Near East, it was quite accessible. Last but by no means least, it would have carried connotations entirely suited to the tower’s standard role as an emblem of both ‘superbia’ and ‘vanitas’.“ Vgl.: Hoff 1987, S. 101–102; Wegener 1995, S. 22.

<sup>410</sup> Vgl.: 1 Mose 11,1–9. Zur Deutung der Stadt Babel als Ort des Wirrsals nach dem hebräischen Wort „balal“ (verwirren): Ebach 1992, S. 63–64.

<sup>411</sup> Jes. 13, 1–22: „Die Vernichtung Babels: Ausspruch über Babel – eine Vision, die Jesaja, der Sohn des Amoz hatte: [...] Wie es Sodom und Gomorra erging, als Gott sie zerstörte, so wird es Babel ergehen, dem Kleinod unter den Königreichen, dem Schmuckstück der stolzen Chaldäer. Für immer wird es unbewohnt sein, bis zu den fernsten Generationen wird es nicht mehr besiedelt. Nicht einmal ein Beduine schlägt dort sein Zelt auf, kein Hirt lässt seine Herde dort lagern. Dort haben nur Wüstenhunde ihr Lager, die Häuser sind voller Eulen, Strauße lassen sich dort nieder, und Böcke springen umher. Hyänen heulen in Babels Palästen, in den Lustschlössern heulen Schakale. Die Zeit (seines Endes) steht nahe bevor, Babels (letzte) Tage verzögern sich nicht.“ Zit. nach: Die Bibel / Einheitsübersetzung 1988, S. 815–816.

<sup>412</sup> Offb. 18,1–8: „Die Ankündigung von Babylons Sturz: Danach sah ich einen anderen Engel aus dem Himmel herabsteigen; er hatte große Macht, und die Erde leuchtete auf von seiner Herrlichkeit. Und er rief mit gewaltiger Stimme: ‘Gefallen, gefallen ist Babylon, die Große! Zur Wohnung von Dämonen ist sie geworden, zur Behausung aller unreinen Geister und zum Schlupfwinkel aller unreinen und abscheulichen Vögel. Denn vom Zornwein ihrer Unzucht haben alle Völker getrunken, und die Könige der Erde haben mit ihr Unzucht getrieben. Durch die Fülle ihres Wohlstandes sind die Kaufleute der Erde reich geworden’. Dann hörte ich eine andere Stimme rufen: ‘Verlaß die Stadt mein Volk, damit du nicht mitschuldig wirst an ihren Sünden und von ihren Plagen mitgetroffen wirst. Denn ihre Sünden haben sich bis zum Himmel aufgetürmt, und Gott hat ihre Schandtaten nicht vergessen’.“ Zit. nach: Die Bibel / Einheitsübersetzung 1988, S. 1390. Vgl. auch: Offb. 11,15–19; Offb. 14, 6–13. Bereits in Albrecht Dürers 1498 veröffentlichter Holzschnittfolge zur Offenbarung des Johannes erscheint in der Darstellung von Michaels Kampf mit dem Drachen eine ganze Gruppe wehrhafter Engel, die mit Lanze, Schwertern, Schilden sowie Pfeil und Bogen bewaffnet sind. Vgl.: Schröder / Sternarth 2003, S. 219–224, Kat. 48 (Anna Scherbaum).

<sup>413</sup> Armstrong 1990, S. 107–108. Zu dem Torso del Belvedere: Bober / Rubinstein 1986, S. 166–167, Kat. 132. Zu dem alttestamentarischen König Nimrod: 1 Mose 10,8–12.

Links neben ihm ist eine ebenfalls mit einem Muskelpanzer bekleidete Figur erkennbar, vermutlich ein babylonischer Krieger, der von einem hinabfallenden Mauerstück zu Boden gerissen wird. Auch in dieser Szene wird ein bedeutendes Kunstwerk der römischen Antike zitiert: Die Gestalt erinnert in ihrer Gestik an die Figur eines fallenden Galliers aus der Sammlung des venezianischen Kardinals Domenico Grimani.<sup>414</sup>

Die auf dem Boden verstreuten Bruchstücke der Stadt Babylon, Fragmente von Gebäuden, Giebeln und Säulentrommeln, sowie noch aufrecht stehende Reste monumentaler Architektur orientieren sich gleichfalls am Vorbild der römischen Antike. Eine Brücke, die nach links aus dem Bild hinausführt, weist an ihrer Stirnseite eine Reihe von Hermen als Stützelemente auf. Auf dieser Brücke ist ein Trupp von Kämpfern sichtbar, ein turbantragender Reiter sowie mit Lanzen bewehrte Fußsoldaten, die offensichtlich tatenlos den Ort des Geschehens verlassen.<sup>415</sup>

Zu Füßen des berstenden Turmes und nahe seinem König Nimrod flieht das babylonische Volk vor der Katastrophe. Männer, Frauen und Kinder laufen orientierungslos in verschiedene Richtungen. Einzelne halten ihre Hände zum Himmel erhoben, gleich einem verzweifelten Gebet oder als Schutz vor den stürzenden Steinbrocken. Einige Babylonier sind bereits zu Boden gefallen, erschlagen von den Überresten ihrer einst so reichen Stadt. Für die Figuren der umherirrenden Babylonier haben Teunissen-Anthoniszoon möglicherweise Darstellungen zeitgenössischer römischer Kunstwerke als Inspirationsquelle gedient: der Kupferstich des „Bethlehemitischen Kindermordes“ von Marcantonio Raimondi oder der „Borgobrand“ in einem Fresko Raffaels im Vatikanischen Palast. Sie schildern ebenfalls eine biblische Begebenheit und eine verheerende Katastrophe in eindringlicher Weise. Beide Werke haben im 16. Jahrhundert über das Medium der Druckgraphik große Verbreitung gefunden, sicherlich auch in die Länder nördlich der Alpen.<sup>416</sup>

<sup>414</sup> Venedig, Museo Archeologico, Inv. 55. Angaben nach: Bober / Rubinstein 1986, S. 184–185, Kat. 149.

<sup>415</sup> Die Hermen an der Stirnseite der Brücke scheinen sich ebenfalls an Werke der römisch-antiken Skulptur anzulehnen. So werden bereits in den zwischen 1532 und 1537 entstandenen Skizzenbüchern des Marten van Heemskerck zwei Panstatuen aus der Sammlung della Valle sowie eine Heraklesherme mit Löwenfell dokumentiert: Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. 79D2a 20r (Hof des Palazzo della Valle), Inv. 79D2 30v (Heraklesherme). Angaben nach: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 2, S. 15–16, Kat. 20r, Bd. 1, S. 19, Kat. 30v. Vgl.: Bober / Rubinstein 1986, S. 109–110, Kat. 75.

<sup>416</sup> Marcantonio Raimondi: „Bethlehemitischer Kindermord“: Kupferstich: 283 x 434 mm. Angaben nach: Stoschek 1999, S. 34–35, Abb. III, S. 58, Anm. 49. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 14, S. 19–24, Kat. 18–20; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 13, S. 452–456, Kat. 88; Passavant 1860–1864, Bd. 6, S. 12–13, Kat. 9; Oberhuber 1978a, S. 29–32, Kat. 18–20; Höper 2001, S. 163–164, Kat. A 8.1. Kopien dieses Kupferstichs sind bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts von deutschen Künstlern angefertigt worden, von Hieronymus Hopfer und Jakob Binck. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 8, S. 265, Kat. 11; Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 14, S. 24, Kat. 20c; Höper 2001, S. 52, Abb. 59, S. 163–164, Kat. A 8.1–2, Abb. 161. Marco Dente: „Borgo-Brand“: Kupferstich: 427 x 572 mm. Angaben nach: Höper 2001, S. 407–409, Kat. F 15.1, Abb. 409–410. Beide Darstellungen zeichnen sich zudem durch einen dezidierten Bezug auf die Stadt Rom aus, der „Bethlehemitische Kindermord“ durch die Wiedergabe des römischen „Ponte Fabricio“ bzw.

Für seine Interpretation des biblischen Ereignisses im Zweistromland wählt Cornelis Teunissen-Anthoniszoon also Motive der römischen Kunst, die hier jedoch variiert und neu kombiniert vorgestellt werden. Der „Torso del Belvedere“ und der „Sterbende Gallier“ werden von antiken Muskelpanzern bekleidet. Die „Kolosseumsfassaden“ des Babylonischen Turmes weisen lediglich in einer Ordnung Arkadenöffnungen auf. Der Künstler bietet hier keineswegs „wörtliche“ Bildzitate, die unverändert aus dem Schatz römischer Architektur, Skulptur und Malerei übernommen worden wären.

In der Biographie des Cornelis Teunissen-Anthoniszoon gibt es keine Hinweise auf einen möglichen Aufenthalt des niederländischen Künstlers in Rom.<sup>417</sup> Die in der Darstellung des zerstörten Babylons offensichtlichen Entlehnungen aus der antiken und möglicherweise auch zeitgenössischen Kunst der Ewigen Stadt könnten unter Verwendung druckgraphischer Wiedergaben erfolgt sein. Einzelne Motive, die verstreut umherliegenden Architekturfragmente, die „Kolosseumsfassaden“ des gestuften Babelturmes sowie die Hermen der Brückenpfeiler, erinnern an Holzschnittillustrationen, die in den ersten beiden Bänden von Sebastiano Serlios Traktat über die Baukunst der Antike enthalten sind.<sup>418</sup> Die erstmals 1537 und 1540 in Venedig publizierten Abhandlungen finden über Neuauflagen und Übersetzungen große Verbreitung auf dem internationalen Buchmarkt des 16. Jahrhunderts. Nur zwei Jahre nach der Erstausgabe erscheint das „Quarto Libro“ 1539 in einer flämischen Übersetzung des Peter Coecke van Aelst in Antwerpen.<sup>419</sup> Bereits 1542 folgt eine deutsche Fassung von Jacob Rechlinger. Im Jahr 1544 publiziert der venezianische Verleger Francesco Marcolini da Forlì überarbeitete Neuauflagen des „Quarto“ und des „Terzo Libro di Sebastiano Serlio“.<sup>420</sup>

---

„Ponte Judeo“ im Hintergrund der Komposition und der „Borgobrand“ durch die Darstellung der Freitreppe und der Fassade des Atriums vor Alt-St. Peter. Zu dem „Ponte Judeo“: Höper 2001, S. 164, Kat. A.8.1.

<sup>417</sup> Zu Leben und Werk des Cornelis Teunissen-Anthoniszoon: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 20, S. 447–449; Nagler 1858–1879, Bd. 2, S. 281–285; Hollstein 1949–2006, Bd. 30, S. 7–77, Kat. 1–44; Dubiez 1969; Eeghen 1986, S. 95–132; Halsema-Kubes / Kloek 1986, S. 198–199; Armstrong 1990; Armstrong 1992, S. 250–251; Landau / Parshall 1994, S. 240.

<sup>418</sup> Die Frontispize des „Quarto Libro“ von 1537 und des „Terzo Libro“ von 1540 zeigen in ihren Bildfeldern ebenfalls aus jeglichem baulichen Kontext isolierte Bruchstücke antiker Architektur. In dem Titelholzschnitt des „Quarto Libro“ sind zudem die Figuren einer männlichen und einer weiblichen Herme wiedergegeben. Das Aussehen der Kolosseumsfassade mit ihren Arkadenöffnungen, Halbsäulen, Pilastern und Gebälken wird in einem Holzschnitt des „Terzo Libro“ detailliert überliefert. Vgl.: Serlio 1537, Frontispiz; Serlio 1540 (1544), Frontispiz, S. 69.

<sup>419</sup> „Generale Reglen der architecturen op de vyve manieren van edificien [...] Antwerpen 1539“. „Die gemaynen Reglen von der Architectur uber die funf Manieren der Gebeu, zu wissen, Thoscana, Dorica, Ionica, Corinthia und composita, mit den Exemplen der Antiquitäten so durch den merern Tayl sich mit der Leer Vitruvii vergleychen. Antorf 1542.“ Zu der Verbreitung der Bücher Serlios über Neuauflagen und Übersetzungen: Jelmini 1986, S. 1–2.

<sup>420</sup> „Regole generali di architettura di Sabastiano Serlio Bolognese sopra le cinque maniere de gli edifici: cioe, Thoscano, Dorico, Ionico, Corinthio, e Composito, con gli essempli de l'antiquita, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruuio. Con noue additioni, & castigationi, dal medesimo autore in questa terza editione fatte come ne la seguente carta è notato. In Venetia: Impresso per Francesco Marcolini, M.D.XLIII.“

Dem Thema der menschlichen Hybris widmet sich Cornelis Teunissen-Anthoniszoon in einem weiteren druckgraphischen Werk, das ebenfalls in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden ist, einer sechs Blätter umfassenden Folge ganzseitiger Holzschnitte. Am Beispiel einer weiteren biblischen Erzählung, dem „Gleichnis vom verlorenen Sohn“, wird erneut die zerstörerische Wirkung von Hochmut und Geltungsdrang geschildert und zugleich eine assoziative Verbindung zu der Pracht und dem Herrschaftsanspruch des antiken und neuzeitlichen Rom hergestellt.<sup>421</sup>

Diese Intention des Künstlers wird in dem dritten Holzschnitt der Folge, der einen entscheidenden Wendepunkt in der Erzählung illustriert, offensichtlich. Hier zeigt Teunissen-Anthoniszoon in zwei Szenen den verlorenen Sohn, den „Filius prodigus“, als Verarmten und Gejagten, der fern seiner Heimat einen Fremden um Hilfe anflehen muss. Wie bei der Darstellung des „Turmes von Babel“ beschränkt sich der niederländische Künstler keineswegs auf eine wortgetreue Illustration des im Lukasevangelium überlieferten Gleichnisses. Vielmehr ergänzt er die Szenerie um einzelne Figuren und versieht diese mit Beischriften und Attributen. So verleiht er dem biblischen Geschehen eine zusätzliche Bedeutungsebene. Er transformiert das Gleichnis durch das Hinzufügen bestimmter Personifikationen in seine eigene Gegenwart: Der verlorene Sohn wird von einer Greisin, die als Armut, „Paupertas“, bezeichnet ist, und einer jungen Frau mit einem Skorpion im Haar, der „Heresis“, vertrieben. Er flieht vor den Schlägen der „Paupertas“ in Richtung der Figur des Aberglaubens, der „Superstitio“, die mit Requisiten eines christlichen Pilgers ausgestattet ist, mit der Jakobsmuschel am Hut, einem Wanderstab und einem Rosenkranz.<sup>422</sup> Diese Gestalt weist dem verlorenen Sohn den Weg zum Thron der Krankheit, des „Morbus“, der in einem herrschaftlichen Bauwerk, der „Synagoga Sathanae“, residiert. Wie die „Superstitio“ wird auch der „Morbus“ als Angehöriger der römisch-katholischen Kirche charakterisiert: Seine Kopfbedeckung ist eine Mischform aus einem orientalischen Turban und einer päpstlichen Tiara mit drei Kronreifen. Ein aufwendiger Baldachin überfängt den Thron des

---

„Il Terzo Libro di Sabastiano Serlio Bolognese, nel qual si figvrano, e descrivano le Antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fvori de Italia. Con noue additioni, come ne la Tauola appare. In Venetia con Privilegii. M. D. XLIII.“

<sup>421</sup> Zu der Holzschnittfolge „Das Gleichnis vom verlorenen Sohn“: Hofmann 1983, S. 225, Kat. 98A; Tümpel 1983, S. 311–312; Haeger 1986, S. 133–150; Hollstein 1949–2006, Bd. 30, S. 12–14, Kat. 5–10; Halsema-Kubes / Kloek 1986, S. 273–275, Kat. 152; Zijp 1987, S. 181, Abb. 1.

<sup>422</sup> Cornelis Anthonisz, „Die Vertreibung des verlorenen Sohnes“: Holzschnitt, verschiedene Beschriftungen in der Darstellung: „SYNAGOGA SATHANAE“, „Morbus“, „Superstitio“, „Filius prodigus“, „Paupertas“, „Heresis“. Angaben nach: Haeger 1986, S. 135–137, Abb. 3 (Amsterdam, Rijksprentenkabinet). Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 30, S. 13, Kat. 7. Vgl. die Darstellung von Pilgern mit Wanderstab und Jakobsmuschel im Holzschnitt „Die Jacobs Brüder“ des Jost Amman in Hans Sachs’ „Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden, hoher und nidriger, geistlicher und weltlicher, aller Künsten, Handwercken und Händeln“ (Frankfurt am Main 1568, S. 11).

„Morbus“. Die niederländische Radierung setzt so den Ort in der Fremde, zu dem die „Superstitio“ den verlorenen Sohn geführt hat, mit dem Pilgerziel Rom und der Residenz des Papstes gleich.<sup>423</sup>

Der Rundbau der „Synagoga Sathanae“ mit seinen dorischen Säulen und dem hohen Gebälk ist in Anlehnung an ein bedeutendes Bauwerk des päpstlichen Rom gebildet, den Tempietto Bramantes im Hof des Franziskanerklosters von San Pietro in Montorio.<sup>424</sup> Die hinter den Frauengestalten „Paupertas“ und „Heresis“ sichtbare monumentale Bogenarchitektur mit Halbsäule, Kompositkapitell und hoher Attika liefert einen weiteren Hinweis auf Rom, nun allerdings auf die antike Stadt. Für die Gestaltung dieser Architektur haben offenbar antike Triumphbögen, wie jene der Kaiser Septimius Severus, Titus und Konstantin, als Modell gedient. Cornelis Teunissen-Anthoniszoon könnten für seine Auswahl von Motiven aus dem römischen Bilderschatz wieder Holzschnitte in Sebastiano Serlios Architekturtraktat als Vorlage gedient haben.<sup>425</sup>

Die dezidierten Hinweise auf das neuzeitliche Rom, die Ausstattung der „Superstitio“ mit Requisiten eines christlichen Pilgers und die Bekrönung des in der „Synagoga Sathanae“ Thronenden mit einer päpstlichen Tiara lassen eine durchaus kritische Haltung des niederländischen Künstlers gegenüber der römisch-katholischen Kirche erkennen. Das antike und das gegenwärtige Rom werden zur Leidensstätte für den verlorenen Sohn. Ein Gegenbild zu diesem „satanischen“ Ort entwickelt Theunissen-Anthoniszoon in dem fünften und sechsten Blatt seiner Holzschnittfolge.<sup>426</sup> Hier wird der „Filius prodigus“ nach seiner Rückkehr in die Heimat von seinem Vater in Begleitung der „Dilectio“, „Veritas“, „Spes“, „Poenitentia“ und „Fides“ empfangen. Die Schlange der „Desperata conscientia“ wird zertreten. Der verlorene Sohn findet Aufnahme in das Haus seines Vaters, das als eine

<sup>423</sup> Eine entsprechende Darstellung des unter einem Baldachin thronenden Papstes mit einem zu seinen Füßen knienden Bittsteller findet sich sowohl in Lucas Cranachs um 1520 entstandener Holzschnittfolge „Passional Christi und Antichristi“ als auch in Hans Holbeins „Totentanz“ aus dem Jahr 1526 („Der Bapst“). Vgl.: Lucas Cranach Opera Incisoria 1973, S. 77; Chastel 1983, S. 69–70, Abb. 36–37a; Strehle 1994, S. 41.

<sup>424</sup> Der Tempietto bezeichnet die Stelle, an der sich nach der Legende das Kreuz Petri befunden haben soll. So verweist Bernardo Gamucci in seinen 1569 publizierten „Le Antichità della Città di Roma“ im Kontext des Tempietto Bramantes auf die Hinrichtungsstätte des heiligen Petrus: „il bel Tempio che fu dal detto Bramante vero padre & suscitatore della perduta architettura fatto nel cortile di questo monasterio, doue si dice che santo Pietro apostolo fu posto in croce“. Zit. nach: Gamucci 1569, Bl. 176v.

<sup>425</sup> Vgl.: Serlio 1540 (1544), S. 43 (Tempietto Bramantes), S. 105 (Titusbogen), S. 111 (Triumphbogen des Septimius Severus), S. 119 (Konstantinsbogen).

<sup>426</sup> Cornelis Anthonisz, „Die Rückkehr des verlorenen Sohnes“: Holzschnitt, verschiedene Beschriftungen in der Darstellung: „Dilectio“, „Veritas“, „Spes“, „Poenitentia“, „Fides“, „Pater“, „Filius Prodigus“, „Desperata conscientia“. Angaben nach: Haeger 1986, S. 140–142, Abb. 5 (Amsterdam, Rijksprentenkabinet). Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 30, S. 14, Kat. 9. Cornelis Anthonisz, „Der verlorene Sohn in Umarmung mit dem Frieden“: Holzschnitt, verschiedene Beschriftungen in der Darstellung: „Ecclesia“, „Gens Iudaica“, „Pater“, „Constantia“, „Iusticia“, „Pax“, „Leticia“, „Filius Prodigus“. Angaben nach: Haeger 1986, S. 139, S. 142–145, Abb. 6 (Amsterdam, Rijksprentenkabinet). Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 30, S. 14, Kat. 10.

„Ecclesia“ erscheint, eine Kirche, in der die Sakramente der Eucharistie und der Taufe gespendet werden.

Die hier offensichtliche Position gegen die Stadt Rom als Residenz des antiken Kaisertums sowie als Pilgerziel und Zentrum der Papstkirche lässt eine reformatorisch beeinflusste Geisteshaltung des niederländischen Künstlers deutlich werden. Diese scheint auch für die Radierung des „Turmes von Babel“ durchaus prägend gewesen zu sein.<sup>427</sup>

Analog zu der Radierung und den Holzschnitten des Teunissen-Anthoniszoon werden bereits in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts Darstellungen des apokalyptischen Babylons entwickelt, die Assoziationen an die Stadt Rom, ihre Monumente und Würdenträger, erkennen lassen. In Lucas Cranachs Holzschnitten zu Martin Luthers Übersetzung des Neuen Testaments von 1522 wird die Zerstörung Babylons in einem zeitgenössischen Gewand gezeigt.<sup>428</sup> Die apokalyptische Stadt wird von monumentalen Bauwerken des Papsttums, der Engelsburg, der Peterskirche mit dem vatikanischen Palast und dem Belvedere, dominiert. Vermutlich hat Cranach eine prominente druckgraphische Darstellung der Stadt Rom als Vorlage für „sein“ Babylon gewählt, den 1493 publizierten Holzschnitt der „Schedelschen Weltchronik“.<sup>429</sup> Die Große Hure Babylon wird von Cranach als vornehm gekleidete Dame mit einem prunkvollen Kelch in der Hand präsentiert. Sie trägt zudem eine Krone in Form einer hohen dreiteiligen Tiara. Somit wird sie, wie die Figur des „Morbus“ in Teunissen-Anthoniszoons „Gleichnis vom verlorenen Sohn“, zu einer Personifikation des römischen Papsttums umgedeutet.<sup>430</sup>

Auch in anderen Holzschnitten formuliert Cranach in einer prägnanten Bildsprache seine kritische Haltung gegenüber der Institution des römischen Papsttums. In dem um 1520 erschienenen „Passional Christi und Antichristi“ konfrontiert er das Wirken Jesu mit der

---

<sup>427</sup> Vgl.: Haeger 1986, S. 144–145: „The prints indicate that Anthonisz’s beliefs were evangelical and were affected to a considerable degree by Luther, a conclusion not contradicted by the evidence of Anthonisz’s other works. [...] It seems likely that Anthonisz created the ‘Parable of the Prodigal Son’ for others like himself – educated men and women with Protestant sympathies. The complexity of the underlying theological program of the woodcuts indicates that they were intended neither for popular consumption nor religious propaganda. Indeed, the full significance of the ‘Parable of the Prodigal Son’ is apparent only to those already familiar with the religious beliefs conveyed.“

<sup>428</sup> Martin Luther: „Das Neue Testament Deutsch“. Wittenberg: Melchior Lotter d. J. 1522, Taf. 14: „Der Untergang Babylons“: Holzschnitt. Angaben nach: Leonhard 1982, S. 189–190, Kat. 44, Abb. 101. Vgl.: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 3, S. 309. Zu Babylon und der „Babylonischen Hure“ im Werk des Lucas Cranach: Chastel 1983, S. 72–73; Hofmann 1983, S. 172, Kat. 44; Reinitzer 1983, S. 139–140.

<sup>429</sup> Schedel 1493 (deutsche Ausgabe), Bl. 57v–58r: Holzschnitt: 229 x ca. 530 mm (Darstellung), 424 x ca. 586 mm (Blatt), beschr. l. o.: „ROMA“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana. Rr 5400-930 gr raro.

<sup>430</sup> Martin Luther: „Das Neue Testament Deutsch“. Wittenberg: Melchior Lotter d. J. 1522, Taf. 17: „Die Große Hure Babylon“: Holzschnitt. Angaben nach: Chastel 1983, S. 72.



weltlichen Amtsausübung des Papstes.<sup>431</sup> In diesem Kontext wird der Papst gleichgesetzt mit dem Antichristen, dem Gegner des Messias, dessen Kommen in den Apostelbriefen sowie in der Offenbarung des Johannes prophezeit wird.<sup>432</sup>

In einem Holzschnitt aus dem Jahr 1523 dient die Engelsburg, die Bastion des Papstes, als Kulisse für eine Spottfigur auf die römisch-katholische Kirche, den „Bapstesel zu Rom“.<sup>433</sup>

Wie in der Radierung und den Holzschnitten des Cornelis Theunissen-Anthoniszoon wird auch in den Werken des Lucas Cranach Kritik an der Institution des Papsttums mit konkreten Bildern der Stadt Rom und ihrer Monumente verknüpft.<sup>434</sup>

Die Vorstellungen von der päpstlichen Stadt als Hort des Bösen, wie sie in Martin Luthers „Tischreden“ formuliert und in zahlreichen druckgraphischen Darstellungen anschaulich vermittelt werden, bleiben sicherlich nicht ohne Einfluss auf die Rezeption bereits existierender sowie die Entwicklung neuer Bilder der Stadt Rom in den Ländern nördlich der Alpen:

„Roma est regio Antichristi, carcer filiorum Israhel, theatrum idolorum, refugium sceleratorum, arx magorum et incantatorum, sentina flagitiorum, contagio mundi, malleus terrae, terra amaritudinum, mons pestifer, officina Satahanae, adversaria civitati Dei.“<sup>435</sup>

<sup>431</sup> Lucas Cranach: „Passional Christi und Antichristi“, 26 Holzschnitte. Angaben nach: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 3, S. 311; Lucas Cranach Opera Incisoria 1973, S. 77; Chastel 1983, S. 67–70; Strehle 1994, S. 6, S. 41.

<sup>432</sup> 2 Thess. 2,1–12; 1 Joh. 2,18–27; 1 Joh. 4,1–6; 2 Joh. 7–11; Offb. 13,1–18.

<sup>433</sup> Philipp Melanchthon und Martin Luther: Deutung der zwei grewlichen Figuren Bapstesel zu Rom und Munchskalb zu freyberg in Meyssen funden. Augsburg: Heinrich Steiner 1523. Angaben nach: Hofmann 1983, S. 177, Kat. 49. Vgl.: Lucas Cranach Opera Incisoria 1973, S. 79; Claus 1994, S. 184, Kat. 3.8; Strehle 1994, S. 55, Kat. 33.

<sup>434</sup> Vgl.: Chastel 1983, S. 73: „This was how the countermyth of Rome/Babylon came into being. And in this entirely new use of mass media, the primary target was papal Rome, on the one hand the institution, and on the other the city itself, the ‘imago’, which stand as its symbol. The articles of denunciation are simple and are repeated with vehemence as frightening as it is monotonous: city of corruption inhabited by the devil; city of the false religion ruled by the Antichrist; in short, city of evil associated with the monstrous city of the Apocalypse and, like it, destined to be destroyed by divine action so that the true religion may emerge.“ Vgl. auch: Hoff 1987, S. 101: „Das päpstliche Rom der Renaissance wurde von den nordischen Reformatoren als das Babylon der Neuzeit gekennzeichnet und der ‘Untergang’ Roms als Strafgericht oder Sieg der Fortuna interpretiert. Die Romruine wurde, ausgehend von der Geschichte der Stadt, zugleich als historisches Zeugnis und als Mahnmal gewertet.“

<sup>435</sup> Tischreden, Nr. 6503. Zit. nach: Battafarano 2001, S. 228. Zu der Verwendung druckgraphischer Bilder als Publikationsmedien im Konflikt mit der römisch-katholischen Kirche: Ullmann 1976, S. 51–53; Reinitzer 1983, S. 130–132; Strehle 1994, S. 6–7.

2.2.2) Das Kolosseum im malerischen und graphischen Werk des Marten van Heemskerck:  
Weltwunder, Memento Mori und Studienobjekt eines niederländischen Künstlers

In der Zeit, als die kritische Haltung gegenüber der Pracht des weltlichen Rom und die dezidierte Ablehnung des Papstes und seiner Kurie in zahlreichen Ländern nördlich der Alpen besonders ausgeprägt ist, etabliert sich zugleich die Reise in die Ewige Stadt und das Studium der antiken und zeitgenössischen Kunstwerke zu einer unabdingbaren Station in der Ausbildung niederländischer Künstler. In den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts zieht es neben vielen anderen auch Marten van Heemskerck, Schüler des Jan van Scorel und Mitglied der Lukasgilde in Haarlem, nach Rom. Während seines fünfjährigen Aufenthaltes dokumentiert der niederländische Maler in zahlreichen Zeichnungen vielfältige Eindrücke der antiken und modernen Stadt. Die nach seiner Rückkehr in den Niederlanden entstandenen Kompositionen im Medium der Malerei und der Druckgraphik bezeugen den nachhaltigen Einfluss dieser römischen Jahre.<sup>436</sup>

Bereits Carel van Mander unterstreicht in seinem „Schilder-Boeck“ die Bedeutung Roms für die künstlerische Entwicklung des Marten van Heemskerck. Die Ewige Stadt und ihre Monumente fungieren als „Malakademie“ für die Bildung des niederländischen Künstlers:

„En is doe getrocken nae Room, waer naer hy lange grooten lust hadde gehad, om d'Antijcken, en die groote Meesters van Italien dingen te sien. Daer comende, hadde zijn onderhoudt oft onthouden by een Cardinael, door eenighe recommandatie: Heeft oock zijnen tijdt niet verslapan noch versuymt by dē Nederlanders, met suypen oft anders, maer heel veel dinghen gheconterfeyt, soo nae d'Antijcken als nae Michel Agnolo wercken: Oock veel Ruwijnen, by-wercken, alderley aerdicheden der Antijcken, die in dese Schilder-Academische Stadt overvloedich te siē zijn.“<sup>437</sup>

Das Kolosseum – eine jener „Ruwijnen“, mit denen sich der Haarlemer Maler in seinen Studien intensiv beschäftigt hat<sup>438</sup> – etabliert sich seit den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts als konstantes Motiv im druckgraphischen Œuvre des Marten van Heemskerck. Das römische Amphitheater dient im Hintergrund allegorischer und religiöser Darstellungen als Architekturkulisse. In späteren Kompositionen tritt es auch als bestimmendes Hauptmotiv in Erscheinung.

<sup>436</sup> Zu der Italienreise des Marten van Heemskerck und anderer nordeuropäischer Künstler: Kandler 1969, S. 36–43; Veldman 1977b, S. 108–110; Grosshans 1980, S. 20–22, S. 35–41; Insolera 1980 (2002), S. 91–96; Hoff 1987, S. 89–91; Syndram 1988, S. 15–16; Veldman 1993a, S. 125–142; Dacos 1995, S. 17–34; Meijer 1995, S. 35–38; Stoschek 1999, S. 39–44.

<sup>437</sup> Zit. nach: Van Mander / Floerke 1906, Bd. 1, S. 342, S. 344. Vgl.: Van Mander / Floerke 1991, S. 199.

<sup>438</sup> Zu den im Berliner Kupferstichkabinett erhaltenen Kolosseumszeichnungen des Maerten van Heemskerck: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 1, S. 3, Kat. 3r, S. 17, Kat. 28v, S. 36, Kat. 69v, Kat. 70r, Bd. 2, S. 7, Kat. 6v, S. 29, Kat. 47r, S. 34–35, Kat. 55r, Kat. 56v.

Wie Cornelis Theunissen-Anthoniszoon widmet sich Marten van Heemskerck in einer Radierung der vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts dem Thema der zerstörerischen Wirkung menschlicher Hybris (Abb. 16).<sup>439</sup> Auf eine biblische Rahmenhandlung verzichtet er allerdings. Heemskerck entwickelt eine allegorische Darstellung ohne erzählerischen Kontext. Vier Verse am unteren Bildrand vermitteln in lateinischer Sprache die Thematik der Radierung. Jenen, die nach höchsten Dingen streben, wird ein tiefer Sturz prophezeit. Ein bescheidenes Los dagegen wird als Voraussetzung für einen ruhigen, ebenen Lebensweg gedeutet.<sup>440</sup> Die Beschriftung der Radierung unterscheidet, wie es auch in der römischen Druckgraphik dieser Zeit üblich gewesen ist, zwischen dem künstlerischen Anteil Marten van Heemskercks, dem Inventor der Komposition, sowie jenem des Dirk Volckertszoon Coornhert, der für die Umsetzung des zeichnerischen Entwurfs auf die Druckplatte verantwortlich gewesen ist.

Dirk Volckertszoon Coornhert, ein ursprünglich aus Amsterdam stammender Kupferstecher, Radierer und Holzschneider, ist seit 1541 in Haarlem tätig. Möglicherweise hat er bereits in seiner Heimatstadt Kenntnisse im Bereich der Druckgraphik erworben. So soll sich in Amsterdam, in unmittelbarer Nähe zu Coornherts Elternhaus, seit 1533 das Atelier des Malers und Graphikers Cornelis Theunissen-Anthoniszoon befunden haben.<sup>441</sup>

Die besondere Bedeutung Coornherts für die Entwicklung von Heemskercks Druckgraphik, sein nicht nur formaler, sondern auch inhaltlicher Einfluss auf den Inventor Heemskerck, wird von Carel van Mander betont:

„Daer waer oock gheen eyndt te vinden, als men wilde verhalen wat Printen van hem al uyt zijn gegaen, wat al aerdighe sin-rijcke beduytselen hem den vernuftighen Filosoopschen Dirick Volckertsz. Coornhart versierde, die hy in't licht heeft gebracht, hoewel Marten self niet en sneedt: maer verscheyden Plaet-snijders, om welke hy wonder veel goets teyckende: onder ander, desen verhaelden Coornhert, wiens gheest, verstandt, en handen, bequaem en

<sup>439</sup> Radierung auf zwei Platten: 436 x 287 mm (linke Platte), 438 x 286 mm (rechte Platte), beschr. u.: „Proruit en praeceps graviori turbine, quisquis / Magna petit: veluti culmina summa cadunt. / Tutius ut graditur, modica qui sorte beatus / AEqualem Vite gaudet adesse Viam.“, bez. u. dat. r. u.: „Martinūs Heemskerck Inventor. / DVCüerenhert fecit / 1549. m 14“. Angaben nach: Veldman 1991, S. 209, Kat. 5501.054 (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Prentenkabinet). Vgl.: Kerrich 1829, S. 93–94; Veldman 1977a, S. 80–81; Veldman 1986, S. 18–20, Kat. 1; Veldman 1990, S. 12; Veldman 1994, S. 143, Kat. 455; Hoff 1987, S. 97–98; Puhmann 1999, S. 92.

<sup>440</sup> Übersetzung dieser Verse nach Ilja M. Veldman: „All who strive for lofty things tumble down head over heels in a mighty whirl. As the highest of the high fall so it is with everything. Happy is he who has met with a modest lot, for he rejoices in a smooth road through life.“. Zit. nach: Veldman 1977a, S. 81.

<sup>441</sup> Zur Biographie des Dirk Volckertszoon Coornhert und seiner Zusammenarbeit mit Marten van Heemskerck: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 3, S. 190; Wurzbach 1906–1911, Bd. 1, S. 330–331; Riggs 1977, S. 17–18, S. 77; Veldman 1977a, S. 55–93; Veldman 1986, S. 14–15; Saunders 1978/1979a, S. 54–56; Saunders 1978/1979b, S. 69–70, S. 80–81; Grosshans 1980, S. 24, S. 53–55; Veldman 1990, S. 11–37; Puhmann 1999, S. 92–93; Bongers 2004, S. 13–154, bes. S. 19–20, S. 310–311. Zu einem möglichen Kontakt zwischen Coornhert und Anthoniszoon: Veldman 1990, S. 11, S. 35, Anm. 2.

veerdich waeren te begripen en uyt te voeren, alles wat den Menschen moghelijk mach wesen te verstaen oft doen.“<sup>442</sup>

In der 1549 datierten Radierung „Allegorie auf die Gefahr des menschlichen Ehrgeizes“<sup>443</sup> entwirft Heemskerck eine vielfigurige Szenerie mit dezidierten Verweisen auf die antike Welt sowie die eigene Gegenwart. Der Schauplatz des Geschehens wird von zwei steil aufragenden Felswänden am rechten und linken Bildrand dominiert. Zwischen ihnen öffnet sich eine tiefe Schlucht, die von einem schmalen Holzbalken gleich einer Brücke überspannt wird. Am Fuß des rechten Felsens, in unmittelbarer Nähe der Künstlersignaturen Heemskercks und Coornherts, tritt ein Krieger in der Rüstung eines römischen Feldherrn mit Helm, hochgeschnürten Militärsandalen, Tunika, Muskelpanzer sowie einem um die Schultern geschlungenen Paludamentum auf. In seiner rechten Hand hält er eine hohe Lanze. Seinen Kopf wendet er dem Geschehen zu, das sich über ihm auf der Brücke zwischen den Felsen abspielt, und weist mit seiner erhobenen linken Hand in dieselbe Richtung. Zu seiner Linken tritt eine weitere Figur in Erscheinung, offensichtlich ein Gelehrter, der in einen kunstvoll drappierten Mantel gehüllt ist und ein gebundenes Buch mit seinen Händen umfasst. Er steht im Kontrapost mit dem Rücken zum Betrachter, blickt aber über seine Schulter aus dem Bild heraus. Beide Figuren dienen hier vermutlich als Repräsentanten jener Bereiche, in denen der Mensch nach höchsten Dingen strebt, militärische und politische Macht einerseits, Erkenntnis und Wissen andererseits. Über dem Krieger und dem Philosophen sind mehrere Figuren zu erkennen, die die steile Felswand erklimmen. Sie sind unbekleidet und führen keinerlei Attribute mit sich, anhand derer ihre soziale Zuordnung abzulesen wäre.

Jene dagegen, die die oberste Ebene erreicht haben und auf der schmalen Brücke zwischen den Felsen balancieren, werden durch Hoheitszeichen als Angehörige der weltlichen und geistigen Elite charakterisiert.<sup>444</sup> Mehrere von ihnen scheinen jedoch bereits das Gleichgewicht verloren zu haben: Ein Bischof mit Mitra ist ins Straucheln geraten. Zwei Könige befinden sich im freien Fall zwischen den Felswänden. Einer von beiden umklammert noch sein Szepter. Dem anderen sind die Insignien seiner Herrschaft, Szepter und Krone, bereits entglitten. Jene, die in der tiefen Schlucht im Erdboden versinken, sind sämtlicher

<sup>442</sup> Zit. nach: Van Mander / Floerke 1906, Bd. 1, S. 350, S. 352. Vgl.: Van Mander / Floerke 1991, S. 202–203; Veldman 1977a, S. 56–57, S. 81; Veldman 1990, S. 12–13.

<sup>443</sup> Die Radierung ist nicht mit einem Titel bezeichnet. Der hier verwendete Name „Allegorie auf die Gefahr des menschlichen Ehrgeizes“ geht auf Helga Puhlmann zurück: Puhlmann 1999, S. 92.

<sup>444</sup> Für eine Darstellung von Angehörigen verschiedener Gesellschaftsschichten mit ihren jeweiligen Attributen vgl. die Holzschnitte des Jost Amman in Hans Sachs' „Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden, hoher und nidriger, geistlicher und weltlicher, aller Künsten, Handwercken und Händeln [...] Frankfurt am Mayn 1568, S. 6 („Bapst“), S. 8 („Bischoff“), S. 12 („Keyser“), S. 13 („König“), S. 15 („Gentelon“).

Attribute beraubt. Sie erscheinen als Aktfiguren wie die Kletterer, die die rechte Felswand erklimmen.

In der linken Bildhälfte ist eine weitere Gruppe von Figuren erkennbar, die sich am Fuße des dort aufragenden Felsens eingefunden hat. Diese scheint dem dramatischen Geschehen über dem Abgrund wenig Beachtung zu schenken und ihre Aufmerksamkeit vielmehr einem ausgelassenen Fest mit Literatur, Musik und Tanz zu widmen.

Hinter der vielfigurigen Szenerie des Vordergrundes öffnet sich der Ausblick in eine weite Landschaft. Diese wird von einer riesigen Architekturrueine dominiert, für deren Gestalt Marten van Heemskerck offenbar das Kolosseum als Vorbild gewählt hat. Die architektonische Anlage ist aus mehreren Komponenten zusammengesetzt, die auch für das römische Amphitheater kennzeichnend sind: eine steil aufragende Außenmauer, die abrupt in einer großen Bruchstelle endet, die nun offen liegenden, ursprünglich hinter der Fassade verlaufenden Umgänge sowie die über die Bruchstelle weit hinausragende, gebogene Innenwand des zweiten Umgangs, die sich in einer Reihe von Arkaden weiter ins Innere des Bauwerks öffnet.

Wie in Cornelis Theunissen-Anthoniszoons „Babylonischem Turm“ dient das Kolosseum in diesem Kontext als steinernes Zeugnis für die Eitelkeit menschlichen Strebens. Die Zerstörung des römischen Amphitheaters wird jedoch in einer anderen Weise charakterisiert, als es in der Amsterdamer Radierung geschehen ist: Heemskerck zeigt nicht die plötzlich eintretende Vernichtung eines gerade entstehenden Bauwerks, dessen Pracht sich in den fertiggestellten Partien bereits deutlich abzeichnet. Vielmehr entwickelt er ein Bild des Monuments, das aus jeglichem zeitlichen und lokalen Kontext herausgelöst ist. Die Gestalt des Ruinösen, das Zusammenwirken der steil aufragenden, abrupt abbrechenden Außenwand mit den geborstenen Strukturen des Inneren, stilisiert Heemskerck nun zum eigentlichen Charakteristikum des Kolosseums von Rom.

Die unmittelbare und intensive Auseinandersetzung mit dem Thema der römischen Ruine bezeugen zahlreiche Zeichnungen, die der niederländische Künstler während seines Romaufenthaltes angefertigt hat. Heemskercks Betrachtungsweise des antiken Erbes der Ewigen Stadt unterscheidet sich deutlich von dem analytisch dokumentierenden und dem rekonstruierenden Blick seiner italienischen Zeitgenossen, wie er in den Kupferstichen Antonio Salamancas und Antoine Lafrérys sowie in den Holzschnitten Sebastiano Serlios erkennbar wird.<sup>445</sup>

---

<sup>445</sup> Bei dem „Kolosseumbild“ im Hintergrund der Radierung könnte es sich um eine Kombination aus mehreren Einzelstudien zu dem römischen Monument handeln. So haben sich im Berliner Kupferstichkabinett Zeichnungen Heemskercks erhalten, in denen die Bruchstelle an der Westseite der Fassade mit den

Die Ruinendarstellung im Hintergrund der „Allegorie auf die Gefahr des menschlichen Ehrgeizes“ weckt somit gezielt Assoziationen an das Kolosseum, verzichtet zugleich aber auf eindeutig identifizierbare Charakteristika des Bauwerks: Die viergeschossige Fassade mit ihren Arkadenöffnungen und den wechselnden Säulenordnungen ist nicht erkennbar. Die rechte Partie der komplexen Anlage löst sich in vereinzelte Mauerzüge auf. Deren architektonische Struktur und der Anschluss an die erhaltenen Überreste der Außenmauer und der Umgänge links wird dabei gänzlich im Unklaren gelassen. Die Ruine erscheint sogar in einem fragmentarischeren Erhaltungszustand als es der Realität des 16. Jahrhunderts entspricht. So transformiert Heemskerck die römische Wirklichkeit in eine allegorische, zeitlose Darstellung: Die Existenz des Kolosseums wird lediglich angedeutet, die Analogien zu dem konkreten Bauwerk in Rom bleiben zugleich vage und assoziativ.<sup>446</sup>

Auch in anderen Bereichen seiner vielschichtigen Komposition lässt Marten van Heemskerck unmittelbare Erfahrungen seines Romaufenthaltes einfließen. Eine der männlichen Aktfiguren im Mittelgrund der Darstellung ist in Anlehnung an den Apoll vom Belvedere gestaltet. Sie steht frontal zum Betrachter ausgerichtet. Ihr linker ausgestreckter Arm wird hier in einen Zeigegestus umgedeutet. Die Wendung des Kopfes folgt der Richtung des Armes. Mehrere in Rom angefertigte Zeichnungen Heemskercks sind dem prominenten Kunstwerk gewidmet.<sup>447</sup> Eine jener Aktfiguren, die gerade in der Bodenspalte zu versinken drohen, lässt Anklänge an den sogenannten „Torso del Belvedere“, das Fragment einer antiken Statue, erkennen. Die detailliert wiedergegebene Rüstung des Kriegers im Vordergrund rechts bezeugt ein genaues Studium der antiken Originale in sämtlichen Einzelheiten.<sup>448</sup>

---

dahinterliegenden Umgängen sowie eine weitgehend zerstörte Partie im Süden des Bauwerks dokumentiert werden: Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. 79D2a 47r und 79D2 70r. Vgl.: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 2, S. 29, Kat. 47r; Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 1, S. 36, Kat. 70r; Oehler 1997, S. 119–121, Kat. 26.1.

<sup>446</sup> Zur Bedeutung der Ruinenarchitektur in den Darstellungen des Marten van Heemskerck: Grosshans 1980, S. 39; Thoenes 1986b, S. 485–486, Anm. 14; Hoff 1987, S. 97–98; Bredekamp 1990, S. 214–215.

<sup>447</sup> Die Skulptur einer „sandalenbindenden Aphrodite“ könnte ebenfalls als Inspirationsquelle für die Radierung gedient haben, für die Figur einer unbedeckten Dame in Rückansicht vorne links. Zugleich erinnert dieser Frauenakt an die Darstellung einer Dienerin in einem der Pendanten in der „Loggia di Psiche“ der Villa Farnesina. Diese Komposition wird in einem Kupferstich des Marcantonio Raimondi, „Amor und drei Dienerinnen“ überliefert. Vgl.: Höper 2001, S. 348, Kat. E.8.6. Zu Marten van Heemskercks Studien nach antiker Skulptur: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 1, S. X–XII, S. 13, Kat. 23r, S. 21, Kat. 36v (Apoll von Belvedere), S. 15, Kat. 25v (sandalenbindende Aphrodite); Bober / Rubinstein 1987, S. 64, Kat. 20 (Aphrodite); S. 71, Kat. 28 (Apoll). Auf die Bedeutung von Raffaels Werk für die künstlerische Entwicklung Heemskercks weist Rainald Grosshans in seiner umfassenden Monographie zu dem niederländischen Maler hin: Grosshans 1980, S. 40. Im Berliner Kupferstichkabinett hat sich zudem eine Federzeichnung Heemskercks nach der „Loggia di Psiche“ der Villa Farnesina erhalten: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 1, S. 20, Kat. 35r: „Skizze der von zwei Putti emporgehobenen Psyche“.

<sup>448</sup> Zeichnungen Marten van Heemskercks zum „Torso del Belvedere“ und Einzelstudien nach antiken Rüstungen: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 1, S. 15–16, Kat. 26r (Statue eines Feldherrn mit Panzer und Mantel), S. 16, Kat. 27r (Panzer des kapitolinischen „Pyrrhus“), S. 30, Kat. 54v (bärtiger Heroenkopf mit hohen

Wie Carel van Mander überliefert, beschäftigt sich Marten van Heemskerck während seines Aufenthaltes in der „Schilder-Academischen Stadt“ nicht ausschließlich mit Zeugnissen antiker Skulptur und Architektur, sondern zugleich mit den zeitgenössischen Entwicklungen der römischen Kunst, insbesondere mit „Michel Agnolo wercken“.<sup>449</sup> So ist die auf dem oberen Rand des rechten Felsens sitzende männliche Aktfigur vermutlich nach dem Vorbild der „Ignudi“ in dem Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle gestaltet.<sup>450</sup> Auch jene die Felswand erklimmenden Kletterer wecken Assoziationen an ein bedeutendes Werk Michelangelos: an den zwischen 1504 und 1505 geschaffenen Karton für das nicht realisierte Gemälde der „Schlacht von Cascina“. Teile dieser Komposition haben über Kupferstiche des Marcantonio Raimondi und des Agostino Veneziano weite Verbreitung gefunden.<sup>451</sup>

Marten van Heemskerck könnten somit neben seinen eigenen in Rom angefertigten Studien auch druckgraphische Wiedergaben der antiken und zeitgenössischen Kunst Italiens als Vorbilder für die Gestaltung seiner Radierung „Allegorie auf die Gefahr des menschlichen Ehrgeizes“ gedient haben.<sup>452</sup>

Mit dem Motiv der zwischen zwei Felsvorsprüngen eingespannten schmalen Brücke lehnt sich Heemskerck möglicherweise an die Komposition eines Holzschnittes in der 1499 erschienenen „Hypnerotomachia Poliphili“ des Francesco Colonna an. Hier dient die Brücke über dem Abgrund jedoch nicht als Sinnbild für das risikoreiche Leben des Ehrgeizigen. Vielmehr wird nun der Liebende, der ein Übermaß oder einen Mangel an Leidenschaft empfindet, von dem Sturz in die Tiefe bedroht.<sup>453</sup>

Helm), S. 34, Kat. 63r (Torso), S. 40–41, Kat. 73r (Torso); Bober / Rubinstein 1986, S. 166–167, Kat. 132 (Torso), S. 173–174, Kat. 137 („Phyrrus“). Vgl.: Grosshans 1980, S. 35–38; Veldman 1993a, S. 126–130.

<sup>449</sup> Beide Zitate nach: Van Mander / Floerke 1906, Bd. 1, S. 344. Zum Einfluss der zeitgenössischen italienischen Kunst Roms auf Marten van Heemskerck: Grosshans 1980, S. 39–41; Veldman 1993a, S. 130–136.

<sup>450</sup> Dass Marten van Heemskerck sich während seines Romaufenthaltes mit dem Deckenfresko beschäftigt hat, bezeugen Studienblätter in Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. 79D2 19v (Detail aus der Erhöhung der ehernen Schlange), Inv. 79D2 30r (Zwickelfiguren über der Asa- und der Jesse-Gruppe). Vgl.: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 1, S. 11, Kat. 19v, S. 18, Kat. 30r. Nur zwei Jahre nach der Publikation der „Allegorie auf die Gefahr des menschlichen Ehrgeizes“ erscheinen jene „Ignudi“ Michelangelos in Haarlem als eine Folge von Einzelfiguren in zwanzig Blättern, die von Dirk Volckertszoon Coornhert als Stecher signiert worden sind: „Michael Angelus pinxit / DCuerenhert fecit. 1551“. Auf wen die Vorzeichnungen zurückgehen, ist nicht überliefert. Evelina Borea nennt Marten van Heemskerck, Cornelis Bos und Giorgio Ghisi als mögliche Inventoren: Borea 1991, S. 24. Vgl. auch: Veldman 1991, S. 269–288, Kat. 5501.075.1–20 (zur Signatur: S. 275, Kat. 0.75.7); Veldman 1994, S. 227–233, Kat. 553–572.

<sup>451</sup> Zu den Kupferstichen Marcantonio Raimondis und Agostino Venezianos: Rotili 1964, S. 23, Kat. 12, S. 50, Kat. 3–4; Oberhuber 1978b, S. 111, Kat. 423, S. 160–163, Kat. 487–488.

<sup>452</sup> Der „Apoll vom Belvedere“ wird ebenfalls in Kupferstichen Marcantonio Raimondis und Agostino Venezianos überliefert. Zur Rezeption der berühmten Skulptur im druckgraphischen Medium: Langemeyer / Schleyer 1976, S. 126–149.

<sup>453</sup> Veldman 1977a, S. 81; Colonna / Pozzi / Ciapponi 1964, Bd. 1, S. 245 (Holzschnitt), S. 242–243: „Nella mediata altecia, tra l'uno e l'altro, traiectava uno bipartito ponte di ferro, candente fina al mediato et poscia apparea frigorissimo metallo.“

Das Motiv des römischen Kolosseums bleibt auch in den folgenden Jahren in Marten van Heemskercks Arbeiten präsent. In einer „Landschaft mit dem heiligen Hieronymus“ fungiert es wiederum als Architekturkulisse, nun allerdings im Kontext einer christlichen Darstellung. Heemskerck entwirft hier eine Komposition, die sowohl im Medium der Malerei als auch der Druckgraphik ausgearbeitet wird. Im Jahr 1552 publiziert der Antwerpener Verleger Hieronymus Cock eine Radierung nach dem 1547 von Marten van Heemskerck geschaffenen Gemälde.<sup>454</sup>

Bereits die „Allegorie auf die Gefahr des menschlichen Ehrgeizes“ lässt eine äußerst ambivalente Haltung Heemskercks gegenüber der Stadt Rom und ihren Monumenten erkennen: Zahlreiche Zitate antiker und zeitgenössischer Kunst bezeugen einerseits die herausragende Bedeutung der Romerfahrung für die künstlerische Entwicklung des niederländischen Malers. Zugleich tritt die Kolosseumsruine, ein Motiv, mit dem sich Heemskerck in vielen seiner Zeichnungen intensiv beschäftigt hat, als Mahnmal für die zerstörerische Wirkung menschlicher Hybris in Erscheinung.

Eine ähnliche Sicht auf die römisch-antike Welt prägt die 1552 publizierte Radierung „Landschaft mit dem heiligen Hieronymus“ (Abb. 17). Der Kirchenlehrer ist im Vordergrund der Komposition links in einer demütig knienden Haltung erkennbar. Seine linke Hand hat er auf einen Totenschädel gestützt. Mit der Rechten umfasst er einen Stein. Er wendet sich einem aufgeschlagenen Buch der Heiligen Schrift zu.<sup>455</sup> Der Kardinalshut des Hieronymus liegt auf einer niedrigen Mauer, die das Buch halbkreisförmig umfängt. Diese Mauer scheint Teil einer architektonischen Anlage gewesen zu sein, von der lediglich Reste der unteren Partien erhalten sind. Das Buch des Hieronymus befindet sich im Inneren dieses Baus, in einem Apsis-ähnlichen Bereich, der um eine Stufe erhöht ist gegenüber dem demütig knienden Heiligen. Einzelne Treppenstufen führen von diesem Ort zu einer Plattform in der Mitte des Vordergrundes, auf der der Löwe des Hieronymus sichtbar wird.

Die strenge Konzentration des Heiligen spiegelt sich in der Gestaltung des Bildraumes wider. Im Mittel- und Hintergrund der Darstellung entfaltet sich eine weite hügelige Landschaft, in die verschiedene Bauwerke und Skulpturen eingebettet sind. Von diesem offenen

---

<sup>454</sup> Radierung: 225 x 365 mm (dicht am Bildrand beschnitten), bez. l. u. (in der Darstellung): „Martinus Hemstkircken inue.“, bez. u. dat. m. u.: „Cock fecit 1552“. Angaben nach: Von Bruegel bis Rubens 1992, S. 558–559, Kat. 144.1 (Wolfgang Savelsberg). Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 189, Kat. 427; Hollstein 1949–2006, Bd. 8, S. 248, Kat. 596; Kandler 1969, S. 39–40, S. 125, Anm. 108; De Pauw-De Veen 1970, S. 60, Kat. 143; Riggs 1977, S. 130–131, S. 279–280, Kat. 51; Grosshans 1980, S. 177, Abb. 87a; Veldman 1994, S. 249, Kat. 588. Das heute verschollene, 1547 entstandene, signierte und datierte Gemälde Heemskercks hat sich einst in Wien befunden, in der Sammlung Graf Schönborn-Buchheim. Vgl.: Preibisz 1911, S. 41–42, S. 78, Kat. 49; Grosshans 1980, S. 177, Kat. 57.

<sup>455</sup> Tatsächlich befindet sich in der Radierung die Künstlersignatur Marten van Heemskercks auf den Seiten des aufgeschlagenen Buches: „Martinus Hemstkircken inue.“



vielgestaltigen Areal grenzt Heemskerck die dichte Komposition des Vordergrundes ab: Die Gebetsstätte des heiligen Hieronymus wird von hohem Felsgestein umschlossen.

Monumente der antiken Ruinenwelt Roms, das Kolosseum und der Saturntempel des Forum Romanum, eine Statue des Flussgottes Tiber und die Skulpturengruppe des Herkules und Antaeus aus der Sammlung des vatikanischen Belvedere, beherrschen die Landschaft.<sup>456</sup> Zwischen den Überresten der Antike sind einzelne Gestalten sichtbar. Im Hintergrund bahnt sich eine Gruppe von Reisenden mit Lasttieren den Weg, vorbei an der riesigen Ruine des römischen Amphitheaters, allerdings ohne ihr besondere Aufmerksamkeit zuteil werden zu lassen. Dagegen haben sich in unmittelbarer Nähe der Skulptur des Flussgottes Tiber zwei Figuren eingefunden, die diese eingehend zu betrachten und ihre Beobachtungen gestenreich einander mitzuteilen scheinen. Mit ihren ausgestreckten Armen weisen sie auf den Gegenstand ihres Gespräches.

Marten van Heemskerck konfrontiert hier das Studium antiker Kunstwerke, dem er sich während seiner römischen Jahre selbst so intensiv gewidmet hat, mit dem konzentrierten Gebet des heiligen Hieronymus. Der Kirchenlehrer hat sich in eine vergleichsweise karge Umgebung zurückgezogen. Er wendet sich dezidiert von der reizvollen Landschaft mit ihren vielfältigen Sinneseindrücken ab. Diese wird von Heemskerck außerordentlich detailreich geschildert, vermutlich unter Rückgriff auf seine eigenen in Rom angefertigten Studienblätter. Der Künstler erzeugt in dieser ungewöhnlichen Komposition ein Ungleichgewicht zwischen dem eigentlichen Hauptmotiv der Darstellung, dem heiligen Hieronymus, und der ihn umgebenden Szenerie des Mittel- und Hintergrundes.<sup>457</sup>

Die monumentalen Überreste der antiken Skulptur und Architektur werden von Heemskerck in einem Zustand unaufhaltsam fortschreitenden Verfalls präsentiert. Ähnlich wie in der „Allegorie auf die Gefahr des menschlichen Ehrgeizes“ wird das Kolosseum hier weitaus zerstörter, als es der Realität des 16. Jahrhunderts entspricht, gezeigt. Wieder wird die Bruchstelle mit der steil aufragenden Außenmauer und den beiden Umgängen sowie die Arena mit den stufenförmig ansteigenden Sitzreihen zu einem prägnanten Bild des römischen Monuments kombiniert. Heemskerck greift sicherlich auch hier auf persönliche Erfahrungen seines Romaufenthaltes zurück: Seine Eindrücke von der riesigen Ruine verbindet er jedoch zu einer pasticcioartigen Darstellung. Eine genaue Dokumentation der architektonischen

<sup>456</sup> In den Berliner Skizzenbüchern des Marten van Heemskerck hat sich auch eine Studie nach der antiken Skulpturengruppe des Herkules und Antaeus erhalten. Vgl.: Hülsen / Egger 1913–1916, S. 32, Kat. 59r. Vgl.: Bober / Rubinstein 1986, S. 102–103, Kat. 66 (Tiber); S. 173–174, Kat. 137 (Herkules und Antaeus).

<sup>457</sup> Vgl.: Preibisz 1911, S. 42: „Man hat den Eindruck, daß das Bild eigentlich der Ruinen wegen gemalt wurde.“

Struktur in ihrer Gesamtheit wird nicht intendiert.<sup>458</sup> Heemskerck unterzieht das Kolosseum vielmehr einer künstlichen und künstlerischen „Ruinierung“.<sup>459</sup> So lässt er mit der Bruchstelle in der Außenwand sämtliche Mauerzüge des Bauwerks abrupt enden. Das Innere des Amphitheaters wird dabei vollständig freigelegt. Der Blick des Betrachters fällt ungehindert in die Arena, auf die gegenüberliegenden Sitzstufen sowie die bescheidenen Reste der äußeren Strukturen dahinter. Die künstliche Öffnung des Monuments dient hier jedoch nicht einer Klärung der Architektur, wie es in den Rekonstruktionen des römischen Amphitheaters durch Antonio Salamanca und Antoine Lafréry geschehen ist. Es handelt sich vielmehr um eine Reduktion des Kolosseums. Die Einbindung der einzelnen Partien, der Außenmauer und Umgänge einerseits, der Arena und Sitzreihen andererseits, in eine architektonische Gesamtstruktur bleibt vage.

Das konkrete Gebäude, das Heemskerck aus eigener Anschauung kennt, transformiert er so in ein überzeitliches Symbol für Vergänglichkeit und Endlichkeit menschlicher Werke und Errungenschaften. Er greift das „Memento Mori“-Motiv, das bereits in dem Totenschädel des heiligen Hieronymus anklingt, auf und entwickelt daraus die Idee einer Ruinenlandschaft mit steinernen Zeugnissen für den Untergang einer einst prachtvollen Stadt. Heemskercks Trümmerfeld des heidnisch-antiken Rom bildet somit einerseits durchaus eine adäquate Hintergrundfolie für die Darstellung des Kirchenlehrers. Zugleich scheint jedoch gerade die so detailreich gestaltete Landschaft des Mittel- und Hintergrundes die Aufmerksamkeit des Betrachters von dem eigentlichen Hauptmotiv der Radierung abzulenken und unmittelbar auf die architektonischen und skulpturalen Überreste der Antike hinzuführen. Die Ruinen des Kolosseums und des Saturntempels sowie die Skulpturen des Tibers und des Herkules scheinen nicht ausschließlich als Mahnmal für die Endlichkeit menschlicher Werke zu dienen. Die Besucher, die in die Betrachtung des Flussgottes versunken sind, vermögen zugleich die persönliche Begeisterung des niederländischen Künstlers für die auch im zerstörten Zustand noch beeindruckenden Zeugnisse der römischen Antike zu verkörpern. Durch ihr Auftreten

---

<sup>458</sup> Zahlreiche Einzelstudien nach dem Kolosseum befinden sich in dem Berliner Skizzenbuch des Marten van Heemskerck: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 1, S. 3, Kat. 3r, S. 17, Kat. 28v, S. 36, Kat. 70r, Bd. 2, S. 34–35, Kat. 56v. Neben diesen Detailaufnahmen wird die Ruine auch in einer Gesamtansicht von einem entfernten, auf dem Palatin gelegenen Betrachterstandpunkt dokumentiert: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 2, S. 34, Kat. 55r.

<sup>459</sup> In ähnlicher Weise wird in einem von Philippe Galle publizierten, nach einer Vorlage Heemskercks entstandenen Kupferstich, der „Anbetung der Könige“, ein zeitgenössisches Bauwerk, die Rundtreppe Bramantes im Vatikanischen Palast, einer „künstlichen Ruinierung“ unterzogen. Vgl.: Grosshans 1980, S. 39; Thoenes 1986b, S. 485–486, Anm. 14; Bredekamp 1990, S. 215; Veldman 1994, S. 203, S. 214, Kat. 257.

wird die moralisierende Aussage der Darstellung relativiert, sie fungieren quasi als Gegenbild zu der Person des Heiligen.<sup>460</sup>

In ähnlicher Weise kombiniert Marten van Heemskerck in einem weiteren seiner Werke, dem Gemälde des „Gleichnisses vom barmherzigen Samariter“, ein traditionell christliches Thema mit einer Szenerie, die eine besondere Wertschätzung von Kunstwerken der römischen Antike erkennen lässt.<sup>461</sup> Heemskerck integriert auch hier den eigentlichen Gegenstand der Darstellung in eine äußerst detaillierte und vielschichtige Komposition. Das biblische Geschehen wird in die unmittelbare Nähe zur Stadt Rom und ihren Monumenten verlegt. Der Künstler lässt zwei verschiedene Figurengruppen, eine biblische und eine zeitgenössische, in ein und derselben Landschaft auftreten: Die Errettung des Verletzten durch den barmherzigen Samariter wird mit der Freilegung und Bergung einer antiken Jupiterstatue in Anwesenheit kirchlicher Würdenträger und des Papstes konfrontiert.<sup>462</sup> Wie diese unmittelbare Gegenüberstellung zu deuten ist, ob Heemskerck hier eine dezidierte Kritik an päpstlicher Sammelleidenschaft formuliert oder vielmehr die konservatorischen Maßnahmen im positiven Sinne bewertet, muss jedoch offen bleiben.<sup>463</sup>

Während seines Aufenthaltes in Rom waren Marten van Heemskerck jedenfalls zahlreiche bedeutende Antikensammlungen der Stadt zugänglich. In vielen seiner Zeichnungen widmet er sich jenen Skulpturen, die sich im Besitz der Familien Sassi, Galli, della Valle, Santacroce und Maffei sowie im vatikanischen Palast befunden haben.<sup>464</sup>

---

<sup>460</sup> So scheint auch die Skulptur des Tibers ihren Blick dem heiligen Hieronymus zugewandt zu haben. Ein Vergleich mit der Tiberstatue aus der Belvedere-Sammlung zeigt, dass Heemskerck die Gesichter des Heiligen und des Flussgottes offenbar einander angeglichen hat. Vgl.: Bober / Rubinstein 1986, S. 102–103, Kat. 66. Während der Kirchenvater jedoch demütig auf dem kahlen Boden niederkniet, lagert der Tiber in einer bequemen Haltung nahe einem Flusslauf. Bereits Christof Thoenes weist auf die in einigen Romzeichnungen Heemskercks zu erahnende Ironie hin: „In Rom zeichnet er, was er sieht – konkret, unbestechlich, treffsicher und, bisweilen, mit kaustischem Witz. Der Kritik hat er sich enthalten; aber es ist doch schwer, keine Satire zu assoziieren, wenn man Antiken so dargestellt sieht wie hier den Torso vom Belvedere, oder die Statuen des Kapitols, oder andere Götterversammlungen der Ewigen Stadt. Jedenfalls scheint es, als sei dem Niederländer (anders als seinen späteren Kommentatoren) über seinen humanistisch-antiquarischen Interessen der Sinn für das Komische, bisweilen auch Lächerliche der Situation nicht abhanden gekommen.“ Zit. nach: Thoenes 1986b, S. 496. Vgl. auch: Bredekamp 1990, S. 214.

<sup>461</sup> „Landschaft mit dem Samariter“, Eichenholz: 715 x 970 mm, Haarlem, Frans Halsmuseum. Angaben nach: Grosshans 1980, S. 177–179, Kat. 58. Vgl.: Brown 1979, S. 55–57; Bredekamp 1990, S. 213; Gombrich 1991, S. 253–256; Veldman 1993a, S. 127, S. 129, Abb. 6.

<sup>462</sup> Vermutlich handelt es sich hierbei um die 1525 in Rom nahe der Porta del Popolo entdeckte antike Statue, die sich heute in Versailles befindet. Vgl.: Brown 1979, S. 49–60; Bober / Rubinstein 1986, S. 52, Kat. 2. Heemskerck hat diese Skulptur in einer Zeichnung im Garten der Villa Madama dokumentiert: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 1, S. 24–25, Kat. 46r.

<sup>463</sup> Vgl.: Gombrich 1991, S. 254: „[...] pictures lack the resources of language which enable us to express quite unambiguously whether a combination of two scenes is intended to point a parallel or a contrast“. Vgl. auch: Schweikhart 1987, S. 42; Bredekamp 1990, S. 213.

<sup>464</sup> Hülsen-Egger 1913–1916, Bd. 1, S. X–XI.

Die in den bisher betrachteten Werken erkennbare, ambivalente Haltung des Künstlers gegenüber dem römischen Kolosseum, die Wertschätzung des Monuments als faszinierendes und inspirierendes Studienobjekt einerseits, aber auch die moralisierende Deutung der Ruine als Mahnmal für die Endlichkeit des menschlichen Tuns andererseits, manifestiert sich auch in dem 1553 entstandenen Selbstbildnis des Marten van Heemskerck.<sup>465</sup>

Der niederländische Maler präsentiert sich in einem Doppelporträt. Links im Vordergrund erscheint das Brustbild Heemskercks im Dreiviertelprofil. Sein aus dem Bild hinausgerichteter Blick, der den Betrachter aufmerksam und konzentriert zu fixieren scheint, unterstreicht die unmittelbare Nähe und Präsenz des Dargestellten. Daneben öffnet sich der Ausblick in eine Landschaft, die von der mächtigen Ruine des römischen Kolosseums dominiert wird. Die Wiedergabe konzentriert sich, ganz ähnlich wie in der „Allegorie auf die Gefahr des menschlichen Ehrgeizes“ und in der „Landschaft mit dem heiligen Hieronymus“, auf die große Bruchstelle im Westen des Monuments, die freiliegenden Umgänge sowie die gebogene Innenwand des zweiten Korridors. Säulen, Pilaster und Gebälke der Fassadengliederung sind im Profil erkennbar. In den Umgängen der Ruine treten einzelne Besucher auf. Vor dem Bauwerk hat sich ein Zeichner im Vordergrund rechts niedergelassen. Auf seinen übereinandergeschlagenen Beinen balanciert er einen Zeichenkarton. In der Linken hält er ein Tintenfass und ein „Perpendicular“, ein Futteral für sein Schreib- und Zeichengerät.<sup>466</sup> Seinen Blick wendet er der Ruine zu. Mit der rechten Hand führt er die Feder und skizziert seine Eindrücke in einer Zeichnung.

Das Kolosseum wird, in Verbindung mit dem Brustbild des Malers, möglicherweise als ein Mahnmal für die Endlichkeit des Menschen Marten van Heemskerck und seiner ehrgeizigen Werke präsentiert. Zugleich dient die Ruine aber auch als konkretes Studienobjekt für einen Zeichner, in dessen Figur Heemskerck selbst ein zweites Mal in dem Gemälde in Erscheinung tritt: Er zeigt sich hier in seiner Tätigkeit als romreisender Künstler und unterstreicht damit die außerordentliche Bedeutung des Antikenstudiums für die Entwicklung seiner Persönlichkeit und Identität. Derselbe aufmerksame Blick, mit dem Heemskerck sich aus dem Bild hinaus dem Betrachter zuwendet, richtet sich auch auf das Kolosseum von Rom.

In der Inschrift auf einem illusionistisch gemalten, am unteren Bildrand befestigten Zettel wird nicht nur die Signatur und Datierung des Gemäldes überliefert, sondern auch das Alter

---

<sup>465</sup> Holz: 422 x 540 mm, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr. 103, beschr. m. u.: „Martyn Van hemsker / A° AEtatis sua LV / 1553“. Angaben nach: Grosshans 1980, S. 207–208, Kat. 79. Vgl.: Preibisz 1911, S. 49, S. 71, Kat. 12; Snyder 1955, S. 481; Kandler 1969, S. 40, S. 125, Anm. 110; Di Macco 1971, S. 70, S. 442, Kat. 134; Veldman 1977a, S. 149–151, Abb. 99; Halsema-Kubes / Kloek 1986, S. 267–268, Kat. 148; Luciani 1993, S. 202; Veldman 1993a, S. 137–138, Abb. 12; Fiamminghi a Roma 1995b, S. 220–221, Kat. 113 (Ilja M. Veldman).

<sup>466</sup> Zu den Requisiten des Malers: Grosshans 1980, S. 207.

des Malers zum Zeitpunkt seines Selbstporträts. Die Romreise liegt bereits sechzehn Jahre zurück. Die Szene des Zeichners im Angesicht des Kolosseums ist aus dem zeitlichen Kontext des Aufenthaltes in der Ewigen Stadt herausgelöst worden und präsentiert sich nun als eine die Zeiten überdauernde Prägung des Künstlers und Menschen Marten van Heemskerck.<sup>467</sup>

Die Romerfahrten sind dem niederländischen Maler noch lange nach seiner Rückkehr in die Heimat unmittelbar präsent. Das Motiv der dem Zerfall preisgegebenen Ruine, mit der Heemskerck vermutlich auch seine eigene Endlichkeit im Sinne eines „Memento Mori“ thematisiert, erhält mit der Wahl des Kolosseums eine persönliche Ausprägung.<sup>468</sup>

Vermutlich in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts erscheint in Hieronymus Cocks Verlag eine Radierung, die sich an ein bereits 1552 entstandenes Gemälde Marten van Heemskercks anlehnt.<sup>469</sup> Unter dem Titel „Amphitheatrum sive Arena“ widmet sich der niederländische Künstler erneut dem Thema des römischen Kolosseums (Abb. 18). Das antike Monument präsentiert er nun als Hauptmotiv seiner Komposition. Eine ausführliche, am unteren Bildrand angebrachte Inschrift informiert über den Gegenstand der Darstellung. Erstmals beschäftigt sich Heemskerck mit der ursprünglichen Funktion des Bauwerks als Veranstaltungsstätte des antiken Rom: Das Kolosseum wird zum Ort dramatisch geschilderter

<sup>467</sup> Vgl.: Brown 1979, S. 55: „Like Pannini in the 18th century, Heemskerck created ‘capricci’ by juxtaposing objects which in reality could never have been seen together at one and the same time“. In dem Frontispiz zu den von Philipp Galle gestochenen „Inventiones Heemskerckianae“ (1569) erscheint ein analoges Doppelporträt des Marten van Heemskerck. Der Maler stellt sich hier in einem Sockelrelief dar, umrahmt von den Requisiten seiner Kunst: Pinsel und Palette, Feder und Tintenfass, Zirkel und Winkel. Zudem präsentiert er sich ein zweites Mal, nämlich wieder in der Tätigkeit eines Zeichners im Angesicht antiker Ruinen. Die Inschrift auf dem Sockel bezeugt das Selbstverständnis Heemskercks als ein Maler, der wesentlich von der Antiken- und Romerfahrung geprägt worden ist: „Martinus heemskerck. / Pictor, alter nostri / Saeculi Apelles, in / uentionem Pater ad / vivuum expressus.“ Zu diesem Selbstporträt: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 1, S. 3; Snyder 1955, S. 476–477; Veldman 1977a, S. 149–151, Abb. 98; Grosshans 1980, Abb. 161; Dolders 1987, S. 183, Kat. 5601.052:1; Freedberg 1987, S. 239–240; Hoff 1987, S. 96; Filippi 1990, S. 97, Taf. 1; Veldman 1993b, S. 200, S. 204, Kat. 237.

<sup>468</sup> Vgl.: Snyder 1955, S. 481: „Maerten never forgot Rome. Periodically he departed from his violent Mannerist Passion stories and mused and remembered times past, the enjoyment he had sitting among the ruins of Rome in bright sunshine sketching the incomparable remains of the classical past, of gazing on the grandeur of ancient Roman monuments, and of the elevating spirit it all nurtured in the soul of a young painter from Haarlem. Such a sentiment is captured in a late Self-Portrait painted in 1553. [...] To the right is the glorious Colosseum. Its ruins command over half of his characterization, as probably they did of his memories of the days in Italy. Before the ruins sits a young artist, pen in hand, sketching the monument before him. That too is his self-portrait.“

<sup>469</sup> Radierung, Kupferstich: 328 x 422 mm, beschr. m. o.: „AMPHITHEATRVM / siue / ARENA“, beschr. u.: „TAVRILIORVM AD IMITATIONEM ANTIQVORVM ROMANORVM IN THEATRIS EXHIBITORVM GRAPHICA EFFIGIATIO“, bez. l. u.: „Martinus uan / hemskerck inv / H. Cock excude.“ Angaben nach: Veldman 1994, S. 252, Kat. 590. Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 189, Kat. 444; Hollstein 1949–2006, Bd. 8, S. 248, Kat. 593; Pauw-de Veen 1970, S. 69–70, Kat. 162; Riggs 1977, S. 340, Kat. 120; Grosshans 1980, Abb. 222; Nalis 1998, Bd. 2, S. 54, Kat. 220. Das Gemälde befindet sich heute in Lille, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. P 819; Holz: 75 x 121 cm, beschr. „1552 / Martinus va / Heemskerck.“ Angaben nach: Grosshans 1980, S. 203–207, Kat. 78, Abb. 111. Vgl.: Preibisz 1911, S. 43, S. 75, Kat. 33; Di Macco 1971, S. 70, S. 436, Kat. 33; Luciani 1993, S. 154–155; Veldman 1993a, S. 137, Abb. 13; Rea 1999a, S. 205.

Kampfszenen zwischen Mensch und Stier, ein Schauspiel, das nach Heemskercks Vorstellung in antiker Zeit dort üblich gewesen sein soll.

Wie in dem Selbstbildnis von 1553 verwischen sich auch hier die Grenzen von Raum und Zeit. In der Radierung wird ein äußerst komplexes und zugleich ambivalentes Bild des römischen Kolosseums entwickelt, in dem sich Aspekte des antiken Amphitheaters sowie der neuzeitlichen Ruine zu einem rätselhaften Konglomerat vermischen. Den Rahmen für die antiken Stierkämpfe bildet eine Architektur, die von Verfall und Zerstörung gezeichnet ist. Heemskerck unterzieht das Kolosseum, ähnlich wie in der Gestaltung der Hintergrundkulissen in der „Allegorie auf die Gefahr des menschlichen Ehrgeizes“ und in der „Landschaft mit dem heiligen Hieronymus“, einer Art künstlichen Ruinierung. Wieder konzentriert sich die Darstellung zum einen auf die charakteristische Bruchstelle im Westen des Monuments und die freiliegenden Umgänge. Darüber hinaus werden aber die übrigen Partien der Ruine äußerst phantasievoll gestaltet, weitgehend unabhängig von den in Rom real vorhandenen Strukturen. Große Teile der äußeren Mauerzüge, die sich bei dem konkreten Bauwerk durchaus erhalten haben, sind nun völlig verschwunden. Wo in Rom die Nordfassade noch nahezu intakt zu sehen ist, erscheint das Mauerwerk hier zerklüftet und geborsten. An der dem Betrachter zugewandten Seite fehlen die Außenmauern gänzlich. Ein Einblick in das Innere des Monuments wird gewährt, überraschenderweise auf eine freie, ebene Fläche, eine mit Sand ausgestreute Arena, die von ansteigenden Sitzstufen eines weitgehend intakten Zuschauerraumes umrahmt wird. Die sich auf den oberen Rändern der Mauerzüge ausbreitende Vegetation verstärkt wiederum den Eindruck einer sich selbst überlassenen, im Verfall begriffenen Architektur.<sup>470</sup>

Im Hintergrund der Darstellung zeichnet sich am Horizont eine weitere Ruine ab. Es handelt sich vermutlich um das Septizonium, einen Überrest der kaiserlichen Paläste, der sich im 16. Jahrhundert in unmittelbarer Nähe des Kolosseums befunden hat und in zahlreichen druckgraphischen Rombildern dieser Zeit überliefert ist.<sup>471</sup> Die Präsenz jenes prominenten Motivs unterstreicht die Assoziation an die Ewige Stadt und ihre Monumente, trotz des phantastischen und pasticcioartigen Erscheinungsbildes des Amphitheaters.

Nicht nur bezüglich der Darstellung der Kolosseumsarchitektur entfernt sich Heemskerck von der römischen Realität. Im Zentrum der Arena postiert er eine kolossale Jupiterstatue auf einem hohen Sockel. Hier zitiert er eine antike Skulptur, die er während seines

---

<sup>470</sup> Sebastiano Serlio überliefert in seinem 1540 publizierten Architekturtraktat, dass er aufgrund der Verschüttungen im Kolosseumsinneren die unteren Partien des Zuschauerraumes nicht selbst untersuchen konnte und daher auf Informationen aus zweiter Hand angewiesen war. Vgl.: Serlio 1540 (1544), S. 66.

<sup>471</sup> So finden sich Darstellungen des Septizoniums in den Tafelwerken des Hieronymus Cock, Giovanni Antonio Dosio und Étienne Du Pérac: Cock 1551, Taf. 15; Dosio / Cavalieri 1569, Taf. 24; Du Pérac 1575, Taf. 13.

Romaufenthaltes im Garten der Villa Madama gesehen und gezeichnet hat. Ähnlich der Kolosseumsruine tritt auch jene Statue als Motiv in unterschiedlichsten Bildkompositionen Heemskercks immer wieder prominent in Erscheinung.<sup>472</sup> Die Verbindung der Skulptur mit der Architekturuine des Kolosseums beruht auf einer freien Erfindung des Inventors Marten van Heemskerck. Durch das Bildnis eines antiken Gottes wird das Monument zu einem Sakralbau des heidnischen Rom; die wiedergegebenen Stierkämpfe finden im Angesicht und vermutlich auch zu Ehren Jupiters statt.<sup>473</sup>

Es handelt sich bei der Radierung, anders als es die Beischrift suggeriert, somit keineswegs um eine Rekonstruktion des römischen Amphitheaters mit den dort veranstalteten Stierkämpfen. Heemskerck verzichtet dezidiert auf das Bild eines intakten Bauwerks in seiner ursprünglichen Funktion. Vielmehr verbindet er persönliche Eindrücke und Vorstellungen des zeitgenössischen Rom und seines antiken Erbes in einer komplexen Bildkomposition. Ganz ähnlich den bisher betrachteten Werken Heemskercks erfährt die Kolosseumsruine dabei eine inhaltliche Deutung, die weniger der Welt der Antike als dem intellektuellen Geist und dem Erfahrungsschatz des niederländischen Künstlers verpflichtet ist.

Neben den Kämpfenden, den Zuschauern und den Stieren wird die Szenerie von zahlreichen weiteren Gestalten belebt. Im Vordergrund stellt Heemskerck zwei Figurengruppen einander gegenüber, ähnlich wie es bereits in der Radierung des „Heiligen Hieronymus“ sowie dem Gemälde des „Barmherzigen Samariters“ geschehen ist. Nun konfrontiert Heemskerck das Wirken eines christlichen Bußprediger mit dem Auftreten eines fliegenden Händlers oder Quacksalbers. Beide werden im Kreis ihrer Anhänger, die den Ausführungen andächtig zu lauschen scheinen, gezeigt. In unmittelbarer Nähe des Predigers haben sich Bettelmönche sowie ein Flagellant eingefunden. Unter die Zuhörer des fliegenden Händlers dagegen hat sich ein Dieb gemischt, der unbemerkt nach dem Geldbeutel eines der Anwesenden greift.

Heemskerck präsentiert ein buntes Treiben, das dem Geschehen den Charakter eines ausgelassenen Volksfestes verleiht. Neben dem Bußprediger und dem Quacksalber mit ihren Zuhörern bewegen sich Reiter in vornehmer Kleidung auf die Arena und die dort stattfindenden Schaukämpfe zu. In einem Gewölbe neben dem Eingang ist eine Schänke

<sup>472</sup> Es handelt sich um die 1525 in Rom nahe der Porta del Popolo entdeckte Statue, die sich heute in Versailles befindet. Vgl.: Brown 1979, S. 49–60; Bober / Rubinstein 1986, S. 52, Kat. 2. Zu der Zeichnung Heemskercks: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 1, S. 24–25, Kat. 46r.

<sup>473</sup> In der volkstümlichen Überlieferung des Mittelalters und der frühen Neuzeit wird das Kolosseum häufig als Tempel des Sol, der in antiker Zeit mit einer vergoldeten Kuppel und einem riesigen Kultbild ausgestattet gewesen sein soll, gleichgesetzt. Ob diese Vorstellung vom römischen Amphitheater Heemskercks Kolosseumsbild beeinflusst hat, muss jedoch offen bleiben. Vgl.: Veldman 1993a, S. 138. Zur Deutung des Kolosseums als Sakralbau des heidisch-antiken Rom: Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 3, S. 195–196; Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 4, S. 132; Graf 1882–1883, Bd. 1, S. 122–130; Di Macco 1971, S. 34–37, S. 68–69; Luciani 1993, S. 189–192; Liebenwein 1994, S. 9; Miedema 1996, S. 350–352, S. 425–426; Rea 1996, S. 41–43; Rea 1999a, S. 205.

eingrichtet. Von links streben einzelne Figuren in das Bild und zu den vielfältigen Attraktionen, die sich um die Stierkämpfe entfalten.<sup>474</sup>

Vor und in der Kulisse des römischen Kolosseums lässt Heemskerck so eine Reihe ganz unterschiedlich agierender Gestalten auftreten, die die Ruine mit quirligem, ruhelosen Leben erfüllen. Jedoch integriert er in diese Szenerie, die auf den ersten Blick eine ausgelassene festliche Atmosphäre vermittelt, dezidierte Hinweise auf Gewalt und Tod. Mehrere Verletzte und Getötete sind in der Arena zu sehen. Im rechten Teil der Ruine erscheinen Figuren, die von dem oberen Rand einer der erhaltenen Mauerzüge in die Tiefe hinabstürzen. Möglicherweise handelt es sich hier um Selbstmörder, teilweise aber auch um Opfer, die in den Abgrund getrieben und gestoßen werden.

Somit stellt der niederländische Künstler in seiner Radierung „Amphitheatrum sive Arena“ sicherlich in moralisierender Absicht einerseits das sorglose Leben dem gewaltsamen Tod, andererseits die wahre Botschaft des Christentums den falschen Versprechungen von Irrlehren gegenüber. Das Kolosseum wird in diesem Kontext nicht nur zur Bühne für einen antiken Stierkampf zu Ehren Jupiters. Vielmehr dient es zugleich, ähnlich wie in der „Allegorie auf die Gefahr des menschlichen Ehrgeizes“ und der „Landschaft mit dem heiligen Hieronymus“, als steinernes Mahnmal für die Vergänglichkeit menschlicher Leistungen und Werke, als Symbol für Zerstörung und Untergang. Heemskerck betont auch hier gerade das Ruinöse der antiken Architektur und kontrastiert dieses mit dem energiegeladenen Leben, das sich um die Stierkämpfe entfaltet, mit den heftig gestikulierenden Zuschauern und den umherflanierenden Besuchern. Damit prophezeit das Kolosseum in seinem verfallenen Zustand bereits das Ende jener prächtigen Feste und Schaukämpfe, die im Rom des antiken Gottes Jupiter üblich gewesen sein sollen.<sup>475</sup>

Die Kombination einer antiken Götterstatue mit der Kolosseumsruine findet sich auch in zwei weiteren druckgraphischen Arbeiten des Marten van Heemskerck, die in den frühen siebziger

---

<sup>474</sup> Möglicherweise hat die Kolosseumsruine in nachantiker Zeit tatsächlich als Veranstaltungsstätte für verschiedene Spektakel gedient: „Von Spielen im Amphitheater, von später erneuerten Thierjagden hören wir nichts; der Gladiatoren und Venatoren erinnerte man sich nur als Antiquität, aber ohne Frage gab es in Rom Mimen, Sänger, Tänzer und Schauspieler, und wir denken uns, daß sie nicht allein in Kirchen und Palästen auftraten, sondern sich bisweilen noch im Colosseum oder in einer Theaterruine producirten, wie sie es heute in der Arena von Verona, oder im Mausoleum des Augustus zu Rom thun.“ Zit. nach: Gregorovius 1859–1872, Bd. 3, S. 532.

<sup>475</sup> In der erhöhten Positionierung sowie der Körperhaltung ähneln sich merkwürdigerweise gerade die beiden Vertreter des Christen- und des Heidentums, der Bußprediger im Vordergrund links sowie die Statue des antiken Gottes im Zentrum der Arena. Jupiter scheint sich sogar dem Prediger zugewandt zu haben, er dreht und senkt seinen Kopf in die Richtung der linken Figurengruppe. Dieser Eindruck eines kompositorischen und inhaltlichen Parallelismus erinnert an die Figuren des heiligen Hieronymus und des lagernden Flussgottes in Heemskercks 1552 publizierte Radierung „Landschaft mit dem heiligen Hieronymus“. Ob es sich tatsächlich hier um ein ironisches Moment handelt, muss allerdings gänzlich offen bleiben. Die Ähnlichkeiten zwischen den Figuren bleiben vage und assoziativ.



Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden sind. So dient in dem Kupferstich der „Entrückung des Propheten Elias“ das Monument als Hintergrundkulisse für die Schilderung dieses alttestamentarischen Ereignisses.<sup>476</sup>

Zudem erscheint im Jahr 1572 eine von Philippe Galle gestochene Serie antiker „Weltwunder“ nach Entwürfen des Marten van Heemskerck.<sup>477</sup> Neben den sieben Monumenten des klassischen Kanons, den ägyptischen Pyramiden, dem Leuchtturm von Alexandria, der Zeusstatue des Phidias in Olympia, dem Koloss von Rhodos, dem Artemistempel zu Ephesos, dem Mausoleum des Halikarnassos sowie den Mauern von Babylon, wird als achtes Weltwunder unter dem Titel „Amphitheatrum“ das Kolosseum von Rom präsentiert (Abb. 19).<sup>478</sup>

Die Darstellung des römischen Bauwerks begleitet eine lateinische Inschrift am unteren Bildrand, die von dem niederländischen Philologen und Humanisten Hadrianus Junius verfasst worden ist.<sup>479</sup> An dieser Stelle findet sich ein expliziter Hinweis auf jenen aus Bilbilis stammenden antiken Dichter, „vates, cuius se Bilbilis ortu iactat“, Marcus Valerius Martialis, der als Zeitzeuge die Fertigstellung und Einweihung des Amphitheaters von Rom miterleben konnte und dieses in einem feierlichen Lobgedicht als ein den klassischen Weltwundern der Antike überlegenes Monument gepriesen hat:

„Barbara pyramidum sileat miracula Memphis,  
Assyrius iactet nec Babylona labor;  
nec Triviae templo molles laudentur Iones,  
dissimulet Delon cornibus ara frequens;

<sup>476</sup> Kupferstich: 173 x 325 mm, beschr. u.: „IGNIVOMO INVECTVS RAPTATVR IN ÆTHERA CVRRV THESBITES, VATI QVE HELISÆO PALLIA LINQVIT.“, bez. r. u.: „MARTINVS / HEEMSKERCCK / INVENTOR“, bez. r. u.: „PGALLE FECIT“, dat. (in der Darstellung): „1571“. Angaben nach: Veldman 1993b, Bd. 1, S. 122, Kat. 138. Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 8, S. 245, Kat. 365; Dolders 1987, S. 56, Kat. 5601.015; Sellink / Leesberg 2001, Bd. 1, S. 65, Kat. 40. Im Hintergrund der Darstellung erscheint die Ruine eines Amphitheaters mit der Skulptur eines Merkur im Zentrum der Arena. Die Architektur wird hier in recht schematischer Weise erfasst. Daher soll, trotz der offensichtlichen Anleihen von dem römischen Kolosseum, auf eine Analyse verzichtet werden. Interessanterweise lässt Heemskerck die Ruine hier zu einem Schauplatz für eine biblische Überschwemmung des Jordan werden. Möglicherweise spielt er damit auf die „Naumachiae“ an, inszenierte Seeschlachten, die in antiker Zeit im Inneren des Kolosseums stattgefunden haben sollen. Vgl.: Connolly 2005, S. 140–151. Zur Entrückung Elias: 2 Könige 2,1–18.

<sup>477</sup> Zu der Serie der „Weltwunder“: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 5, S. 252; Wurzbach 1906–1911, Bd. 1, S. 567, Kat. 15; Hollstein 1949–2006, Bd. 7, S. 80, Kat. 414–421; Veldman 1986, S. 94–106, Kat. 12; Dolders 1987, S. 376–383, Kat. 5601.101:1–8; Veldman 1994, S. 192–197, Kat. 513–520; Sellink / Leesberg 2001, Bd. 3, S. 177–187, Kat. 478–485.

<sup>478</sup> Kupferstich: 214 x 264 mm, beschr. r. o.: „AMPHITEATRVM“, beschr. u.: „ADIICIT HIS VATES, CVIVS SE BILBILIS ORTV / IACTAT, CAESAREI SACRVM DECVS AMPHITHEATRI: / QVÆ MVNDI SPECIEM MOLES MENTITA GLOBOSAM, / ACCEPIT CAVA POPVLOS, LVDOS QVE PARAVIT.“, bez. m. u.: „Martinus / Heemkerck Inuentor“. Angaben nach: Veldman 1994, S. 193, S. 197, Kat. 520. Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 160, Kat. 1584; Di Macco 1971, S. 438, Kat. 74; Grosshans 1980, Abb. 221; Veldman 1986, S. 104–105, Kat. 12.8, Abb. 61; Dolders 1987, S. 383, Kat. 5601.101:8; Luciani 1993, S. 190; Veldman 1993a, S. 136–138; Garms 1995, Bd. 1, S. 153, Bd. 2, S. 139, C96; Sellink / Leesberg 2001, Bd. 3, S. 179, S. 187, Kat. 485; Stritt 2004, S. 37–38.

<sup>479</sup> Veldman 1986, S. 94–95; Veldman 1993a, S. 136. Zur Zusammenarbeit des Hadrianus Junius mit Marten van Heemskerck: Veldman 1974, S. 35–54.

aëre nec vacuo pendentia Mausolea  
 laudibus inmodicis Cares in astra ferant.  
 Omnis Caesareo cedit labor amphitheatro:  
 unum pro cunctis fama loquetur opus.<sup>480</sup>

Wie in der Radierung „Amphitheatrum sive Arena“ der 1560er Jahre inszeniert Marten van Heemskerck das Kolosseum als Veranstaltungsstätte des antiken Rom. Im Zentrum der Arena erhebt sich wieder ein hoher Sockel mit einem riesigen Kultbild des antiken Gottes Jupiter. Zu seinen Füßen findet nun ein Schaukampf zwischen einem Löwen und einem Pferd statt, der von zahlreichen Zuschauern in der Arena und auf den umliegenden Sitzstufen verfolgt wird. Das Pferd ist bereits zu Boden gegangen, der Löwe hat sich auf sein Opfer gestürzt und verbeißt sich in diesem. Hier zitiert Heemskerck ein bedeutendes Werk der antiken Skulptur, die kapitolinische Löwen-Pferde-Gruppe, die er während seines Romaufenthaltes an der Treppe des Senatorenpalastes gesehen und gezeichnet hat.<sup>481</sup>

Wieder bildet die teilweise zerstörte Architektur des Kolosseums den Rahmen für einen antiken Schaukampf zu Ehren des Jupiter. Jedoch verschiebt sich nun der Akzent der Darstellung: Die Fassade des römischen Amphitheaters mit ihren Arkadengeschossen und der Attika rückt in das Blickfeld des Betrachters. Hier wird in den äußeren Partien des Bauwerks eine reiche Wandgliederung sichtbar, Halbsäulen dorisch-tuskischer, ionischer und korinthischer Ordnung sowie Pilaster in der Attika und in den beiden äußeren Umgängen. Trotz seiner Kenntnis des Kolosseums aus eigener Anschauung entfernt sich Heemskerck in mehreren Details von der römischen Realität. Die Wandvorlagen im Erdgeschoss, die Säulen an der Fassade und die Pilaster des äußeren Umgangs, werden von hohen Postamenten getragen. Die Kapitelle der Attika sind nicht korinthischen Typus', in ihrer einfachen Gestalt ähneln sie vielmehr den Exemplaren des Erdgeschosses. Die Zahl der Konsolen variiert in den Achsen der Attika, die Fensteröffnungen fehlen gänzlich.

Zugleich mildert Heemskerck gegenüber seinen bisherigen druckgraphischen Kolosseumbildern den Charakter des Ruinösen. Er vermittelt den Eindruck eines zumindest teilweise intakten und nutzbaren Bauwerks. So wird die Innenseite der Fassade im

<sup>480</sup> M. Valerii Martialis Epigrammaton Liber, Liber Spectaculorum, 1. Epigramm. Zit. nach: Carratello 1980, S. 77. Vgl.: Marangoni 1746, S. XVI, S. 16; Friedländer 1884, S. 8; Luciani 1993, S. 264. Im Jahr 1579 erscheint im Antwerpener Verlag des Christoph Plantin eine von Hadrianus Junius erarbeitete Ausgabe der Epigramme des Martial: Martial / Plantin 1579. Vgl.: Veldman 1986, S. 95. Zu der Anlage von Martials „Liber Spectaculorum“: Friedländer 1884, S. 5; Rea 1999a, S. 168–169. Das Martial-Zitat erscheint bereits 1538 im Zusammenhang mit Domenico Giuntalodis Rekonstruktion des flavischen Amphitheaters, die in dem Verlag Antonio Salamancas veröffentlicht worden ist. Auch Andrea Fulvio überliefert die Verse Martials: „De Amphitheatro qd Collosseū uocāt, & eius ornamentis. [...] Quod eā laudē Martialis Domitiano attribue rit / Assentatio est poetæ, cū nec illud extruxerit, nec dedicauerit, cū inquit lib. 1. Epigr. Omnis cæsareo cedat labor amphitheatro / Vnū pro cunctis fama loquat opus.“ Zitiert nach: Fulvio 1527.

<sup>481</sup> Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 1, S. 73, Kat. 61; Bober / Rubinstein 1986, S. 219, Kat. 185.

Hintergrund sichtbar. Hier bemüht sich Heemskerck um eine klare Wiedergabe der oberhalb des Zuschauerraumes gelegenen Strukturen, die mit der im Vordergrund erkennbaren Außenseite des Kolosseums zu einem kongruenten Gesamtbild zusammengefügt werden können. Die obersten Fassadenordnungen, das dritte Arkadengeschoss sowie die Attika, werden von ihrer Innenseite gezeigt. Der hinter den Arkaden gelegene Umgang öffnet sich über eine Reihe quadratischer Fenster zum Inneren. Dahinter und darüber werden die Arkaden- und die Fensteröffnungen der beiden oberen Fassadengeschosse sichtbar.

Ist hier einerseits die Intention Heemskercks erkennbar, die Architektur des Gebäudes und das Zusammenwirken der äußeren Gestalt und der inneren Strukturen anschaulich darzustellen, so geht damit der bewährte Kunstgriff eines die Realität übertreffenden ruinösen Zustands einher. Ähnlich wie in der Radierung „Amphitheatrum sive Arena“ entfernt Heemskerck die dem Betrachter zugewandten Partien der Architektur und ermöglicht einen Einblick in das Innere des Bauwerks. Bereits in den dreißiger und vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts haben in ähnlicher Weise die von Antonio Salamanca und Antoine Lafréry publizierten Rekonstruktionen des Amphitheaters funktioniert. Wie in diesen römischen Kupferstichen postiert auch Heemskerck „sein“ Kolosseum auf einen vierstufigen Unterbau, auf dessen Oberseite die Umrisse der fehlenden Pfeiler eingetragen sind. Möglicherweise greift der niederländische Künstler hier weniger auf seine eigenen Studien zurück, sondern wählt vielmehr überzeugende Kolosseumsrekonstruktionen aus römischer Produktion als Vorlage. Das Ruinöse, das in den Zeichnungen Marten van Heemskercks eine so große Rolle gespielt hat, tritt nun weit in den Hintergrund zurück.

Das Kolosseum präsentiert sich jedoch auch hier als Architektur, die deutliche Zeichen von Zerstörung und Verfall aufweist. Heemskerck zeigt das römische Amphitheater als neuzeitliches Monument seiner eigenen Erfahrungswelt – ganz im Gegensatz zu den übrigen Wundern in der Kupferstichserie, die in Form phantastischer Rekonstruktionen erscheinen. Der enge Bezug des „achten Weltwunders“ auf die Ewige Stadt und ihre Zeugnisse antiker Größe wird durch die Szenerie im Vordergrund der Darstellung unterstrichen. Als Symbol für Rom und als Repräsentant antiker Skulptur sind hier ein Reliefbild der kapitolinischen Lupa mit den Zwillingen Romulus und Remus sowie der Fuß einer antiken Kolossalstatue zu sehen.<sup>482</sup>

Daneben streben zwei Besucher auf das Kolosseum zu. Vermutlich handelt es sich um den bereits in der lateinischen Beischrift erwähnten antiken Dichter Martial, der seinen Begleiter zu dem von ihm gepriesenen Wunderwerk der Stadt Rom hinführt. Von rechts nähert sich ein

---

<sup>482</sup> Vgl. Heemskercks Studie nach einem antiken Kolossalfuß: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 1, S. 19, Kat. 32r.

Reiter in antiker Rüstung mit zwei Fußsoldaten in seinem Gefolge. Mit einem Szepter weist er auf die Kolosseumsarchitektur hin. Möglicherweise stellt Heemskerck in dieser Figur den kaiserlichen Bauherrn und Veranstalter der in Martials Epigrammen ausführlich geschilderten Eröffnungsfeierlichkeiten, den Schöpfer des „Sacrum Decus Amphitheatri“, dar.

Der niederländische Künstler Marten van Heemskerck führt in seinen druckgraphischen Werken verschiedene Möglichkeiten der Wahrnehmung der Stadt Rom und ihrer prominenten Monumente durch den Betrachter des 16. Jahrhunderts vor Augen. Die von Zerstörung gezeichnete Kolosseumsruine wird als Sinnbild für die Vergänglichkeit menschlichen Strebens, als Studienobjekt des italienreisenden Künstlers und als Weltwunder-gleiches Monument des heidnisch-antiken Kaisertums gezeigt. Das facettenreiche Kolosseumsbild, das Heemskerck in verschiedenen Arbeiten der vierziger bis siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts entwirft, zeugt von einer dauerhaften Faszination für das Motiv der Ruine. Die einstige Größe und Pracht des antiken Amphitheaters steht nicht im Fokus der Betrachtung. Heemskerck präsentiert das Kolosseum in einer Weise, die es noch zerstört erscheinen lässt, als es der römischen Realität entspricht. Er verleiht der Ruine den Charakter einer aus Zeit und Raum herausgelösten Stätte, die als Bühne für spektakuläre Schaukämpfe und ausgelassene Volksfeste sowie als Wirkungsort biblischer Propheten und römischer Kaiser in Erscheinung treten kann.

Der Blick Heemskercks auf die römische Antike erfolgt aus einer gewissen Distanz. Während seines Aufenthaltes in der „Schilder-Academischen Stadt“ eignet sich der niederländische Maler ein umfangreiches Repertoire an Motiven der antiken und zeitgenössischen Kunst Italiens an, das er in seinen Jahrzehnte später entstandenen Arbeiten frei variiert. In seinen vielschichtigen Kompositionen lassen sich wiederholt Anleihen und Übernahmen aus dem reichen Kunstschatz der Stadt Rom erkennen. Diese Zitate werden jedoch so weit verändert, umgestaltet und in neue Kontexte eingepasst, dass die Urbilder teils eher zu erahnen, als präzise zu fassen sind.

Das Streben nach exakter Dokumentation und zuverlässiger Rekonstruktion des Kolosseums als flavisches Amphitheater, das die Gestalt der Kupferstiche und Holzschnitte der in Italien tätigen Zeitgenossen Heemskercks, jene Domenico Giuntalodis, Antonio Salamancas, Antoine Lafrérys und Sebastiano Serlios, entscheidend geprägt hat, spielt im Werk des Niederländers offenbar eine untergeordnete Rolle. Aber auch die anti-römische Haltung, die sich in Cornelis Teunissen-Anthoniszoon's „Turmbau von Babel“ und noch dezidierter in dessen „Gleichnis vom verlorenen Sohn“ zu erkennen gibt, ist nicht greifbar. Die ironische

Komponente, die der Betrachter in einigen Darstellungen Heemskercks wahrzunehmen glaubt, zeugt wohl weniger von einer Ablehnung der antiken und zeitgenössischen Kunst Roms, als vielmehr von einem souveränen, ja spielerischen Umgang mit den prominenten Vorbildern.

Inwiefern die verschiedenen Kupferstecher und Verleger, mit denen Marten van Heemskerck für die Publikation seiner druckgraphischen Arbeiten zusammengearbeitet hat, Einfluss auf deren endgültige Gestalt genommen haben, muss offen bleiben. Sowohl Philippe Galle als auch Hieronymus Cock sind als bedeutende und erfolgreiche Verleger in Antwerpen tätig. Sie veröffentlichen weitere Darstellungen des Kolosseums von der Hand anderer Künstler. Diese Werke, die Gegenstand der beiden folgenden Kapitel sind, unterscheiden sich grundlegend von den komplexen, pasticcioartigen Kompositionen des Marten Heemskerck.<sup>483</sup>

### 2.2.3) Ruinenbilder für den Antwerpener und den internationalen Druckgraphikmarkt:

#### Das Kolosseum im Verlag des Hieronymus Cock

Bereits im Kontext von Radierungen, die nach Entwürfen Marten van Heemskercks entstanden sind, der „Landschaft mit dem heiligen Hieronymus“ von 1552 sowie dem „Amphitheatrum sive Arena“ aus den 1560er Jahren, ist Hieronymus Cock als Verleger druckgraphischer Werke in Erscheinung getreten.<sup>484</sup> Darüber hinaus veröffentlicht Cock 1551 in Antwerpen eine Reihe eigener Radierungen unter dem Titel „Praecipua aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monimenta vivis Prospectibus, ad veri Imitationem affabre designata“.<sup>485</sup>

Die besondere Faszination für das Motiv der Romruine, die bereits im zeichnerischen, malerischen und druckgraphischen Œuvre Marten van Heemskercks erkennbar geworden ist,

<sup>483</sup> Wie eingangs erwähnt, berichtet Carel van Mander in seinem „Schilder-Boeck“ von einer engen Kooperation Heemskercks mit dem ursprünglich aus Amsterdam stammenden Kupferstecher, Radierer und Holzschneider Dirk Volckertszoon Coornhert. Vgl.: Van Mander / Floerke 1906, Bd. 1, S. 350, S. 352; Van Mander / Floerke 1991, S. 202–203; Veldman 1977a, S. 56–57, S. 81; Veldman 1990, S. 12–13.

<sup>484</sup> Radierung: 225 x 365 mm (dicht am Bildrand beschnitten), bez. l. u.: „Martinus Hemstkircken inue.“, bez. u. dat. m. u.: „Cock fecit 1552“. Angaben nach: Von Bruegel bis Rubens 1992, S. 558–559, Kat. 144.1. Radierung, Kupferstich: 328 x 422 mm, beschr. m. o.: „AMPHITHEATRVM / siue / ARENA“, beschr. u.: „TAVRILIORVM AD IMITATIONEM ANTIQVORVM ROMANORVM IN THEATRIS EXHIBITORVM GRAPHICA EFFIGIATIO“, bez. l. u.: „Martinus uan / hemskerck inv / H. Cock excude.“ Angaben nach: Nalis 1998, Bd. 2, S. 54, Kat. 220. Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 189, Kat. 444; Veldman 1994, S. 249, Kat. 588.

<sup>485</sup> Zu dieser Publikation: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 3, S. 128; Le Blanc 1854–1890, Bd. 2, S. 31, Kat. 96–154; Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 180–183, Kat. 22–34; Kandler 1969, S. 46–62, S. 128, Anm. 131; Langemeyer / Schleyer 1976, S. 2–8; Riggs 1977, S. 256–265, Kat. 1–25; Grelle 1987, S. 31–52, Kat. 1; Zeitler 1999, Kat. 13–17; Stoschek 1999, S. 35–38.

prägt gleichermaßen die Sichtweise Hieronymus Cocks auf die Stadt Rom. Das in dem Titel seines Werkes formulierte Ziel, „einige ausgezeichnete Monumente von Ruinen des römischen Altertums in lebendigen Ansichten und mit der Absicht naturwirklicher Wiedergabe kunstfertig gezeichnet“<sup>486</sup> zu präsentieren, unterscheidet sich grundlegend von der Intention des zeitgleich in Rom tätigen Verlegers Antoine Lafréry, der mit den Graphiken seines „Speculum Romanae Magnificentiae“ einen „Spiegel der römischen Pracht“ zu entwerfen sucht.

Ruinen, zerstörte Überreste römisch-antiker Monumente, werden erstmals als alleiniges Thema einer Publikation definiert. Damit steht Hieronymus Cock am Beginn einer neuen Tradition der Darstellung der Stadt Rom und ihrer Monumente im Medium der Druckgraphik. Die mit Heemskerck durchaus vergleichbare Wertschätzung des Ruinenmotivs resultiert sicherlich auch aus der Biographie des Künstlers und Verlegers Hieronymus Cock: Nach einer Ausbildung als Maler im Antwerpener Atelier seines Vaters findet Cock 1546 Aufnahme in die Lukasgilde der Stadt.<sup>487</sup> Dieser gehört bereits sein älterer Bruder Matthijs an, ein Künstler, dem Carel van Mander in seinem „Schilder-Boeck“ eine Schlüsselrolle für die Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei zuweist:

„Hy was oock d’eerste die de Landtschappen op een beter manier begon te maecken, met meer veranderinghen, op de nieuw Italiaensche oft Antijcksche wijze, en was wonder versierigh en vondigh in’t ordineren oft by een voeghen.“<sup>488</sup>

Matthijs’ Aufgeschlossenheit gegenüber künstlerischen Innovationen, die sich in Italien abzeichnen, teilt Hieronymus Cock. Bereits kurz nach seiner Aufnahme in die Gilde von Antwerpen, wohl zwischen 1546 und 1548, unternimmt er eine Studienreise nach Rom und folgt so den Spuren Jan Gossaerts, Jan van Scorels und Marten van Heemskercks. Die vielfältigen Erfahrungen und Eindrücke, die sich dem jungen Antwerpener Maler in Italien bieten, führen diesen allerdings in eine gänzlich andere Richtung als beispielsweise den Haarlemer Kollegen Heemskerck. So weiß auch Carel van Mander nur wenig über künstlerische Leistungen von Matthijs Cocks Bruder zu berichten:

„Van Jeronimus Kock, zijn broeder, heb ick niet veel te segghen: Want hy verliet de Const, en begaf hem daer Coopmanschap mede te drijven: Liet schilderen, cocht Oly en Waterverwe doecken: Liet Plaet-snijden en hetsen.“<sup>489</sup>

<sup>486</sup> Übersetzung nach Langemeyer / Schleyer 1976, S. 2. Vgl.: Stoschek 1999, S. 35: „Wie er [Hieronymus Cock] auf dem Titelblatt ankündigt, ist es seine Absicht, ‘einige ausgezeichnete Ruinenmonumente in lebendigen Ansichten (*vivis prospectibus*) und naturwirklicher Wiedergabe (*veri imitationem*) zu zeichnen’.“

<sup>487</sup> Zur Leben und Werk des Hieronymus Cock: Van Mander / Floerke 1906, Bd. 1, S. 248; Wurzbach 1906–1911, Bd. 1, S. 303–304; De Pauw-de Veen 1970; Riggs 1977; Grelle 1987, S. 32; Burgers 1988; Savelsberg 1992, S. 225; Sellink 1998, S. 69–70.

<sup>488</sup> Zit. nach: Van Mander / Floerke 1906, Bd. 1, S. 248. Vgl.: Van Mander / Floerke 1991, S. 148.

<sup>489</sup> Zit. nach: Van Mander / Floerke 1906, Bd. 1, S. 248. Vgl.: Van Mander / Floerke 1991, S. 148.

Möglicherweise unter dem Eindruck der erfolgreichen Unternehmen Antonio Salamancas und Antoine Lafréry, gründet Hieronymus Cock nach seiner Rückkehr in Antwerpen einen Verlag, der sich auf die Publikation und den Handel mit Druckgraphik spezialisiert. Bereits der Name „Aux quatre vents“ betont die internationale Ausrichtung des Unternehmens, dessen Erzeugnisse, wie jene der römischen Verlagshäuser, eine Zielgruppe in ganz Europa bedienen. Publikationen aus dem Haus „Aux quatre vents“ werden unter anderem in Paris und Frankfurt gehandelt. Dem italienischen Künstler und Schriftsteller Giorgio Vasari sind über zweihundert Werke bekannt, die in Hieronymus Cocks Verlag in Form von Serien oder als einzelne Blätter erschienen sind.<sup>490</sup>

Das Selbstbewusstsein des jungen Verlegers gegenüber den in Rom ansässigen Unternehmen wird auf dem Frontispiz der Ruinenserie von 1551 durch den expliziten Hinweis auf das „blühende Antwerpen“ als Erscheinungsort der Publikation deutlich.<sup>491</sup> Das niederländische Handels- und Finanzzentrum zählt in dieser Zeit neben Paris und Venedig zu den Großstädten Europas. Carel van Mander preist die Stadt als eine wichtige, Florenz durchaus ebenbürtige Kunstmetropole.<sup>492</sup>

Die 1551 publizierte Ruinenserie ist eine der ersten Veröffentlichungen des Hauses „Aux quatre vents“. Hieronymus Cock tritt hier nicht ausschließlich als Verleger der Radierungen auf. Vielmehr hat er für die in der Anfangszeit seines Unternehmens entstandene Publikation vermutlich eigene Skizzen seines Romaufenthaltes auf Kupferplatten übertragen und zu einer Folge von mehreren Tafeln zusammengestellt.<sup>493</sup>

---

<sup>490</sup> Vasari / Milanesi 1878–1885, Bd. 5, S. 436–442. Zu der Verlagsgründung des Hieronymus Cock nach italienischem Vorbild und der Verbreitung seiner Publikationen in Europa: Langemeyer / Schleier 1976, S. 36–40; Riggs 1977, S. 29–32, S. 43–47; S. 63–65; Borea 1979, S. 372–373; Burgers 1988, S. 5–7; Savelsberg 1992, S. 225; Sellink 1998, 69–70; Büttner 2000, S. 35–36.

<sup>491</sup> Cock 1551, Frontispiz: Radierung: 192 x 276 mm (Darstellung), 396 x 302 mm (Blatt), beschr. in der Darstellung: „PRÆCIPVA ALIQVOT ROMANAE / ANTIQVITATIS RVINARVM / MONIMENTA VIVIS PROSPECTI = / BVS, AD VERI IMITATIONEM / AFFABRE DESIGNATA / In florentiss. Antuerpia per Hiro. Coc / Mense Maio, Anno M.D.LI. / CVM CAESA. / PRIVILEGIO AD / VIII AN.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.F.21. Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 180, S. 183, Kat. 22; Langemeyer / Schleyer 1976, S. 2–3, Kat. 1; Riggs 1977, S. 256, Kat. 1.

<sup>492</sup> „Ghelijck Antwerpen in onse Nederlanden schijnt oft gelijckt een moeder der Constenaren, alsoo Florencen in Italien voortijdt plach te wesen: So heeft dese vermaerde Stadt voortghebracht verscheyden Constenaren, die in onse Const hebben aangewendt oock verscheyden gedaenten van werkē.“ Zit. nach: Floerke 1906, S. 248. Vgl.: Van Mander / Floerke 1991, S. 148. Zur „Blüte“ Antwerpens im 15. und 16. Jahrhundert: Langemeyer / Schleier 1976, S. 30–35; Baetens 1992, S. 27–38. Zur Bedeutung Antwerpens als Markt für Druckgraphik des 16. Jahrhunderts: Riggs 1977, S. 20–21, S. 215–226; Büttner 2000, S. 28–38.

<sup>493</sup> Die Beschriftung mehrerer Blätter der Reihe mit „Cock fecit“ und abgewandelten Signaturen dokumentiert Hieronymus Cocks Tätigkeit als Radierer der Publikation. Auf dem Frontispiz erscheint er dagegen als Verleger „In florentiss. Antuerpia per Hiro. Coc“. Zu der arbeitsteiligen Organisation in Verlagen des 16. Jahrhunderts und den daraus resultierenden Inschriften: Oberhuber 1966, S. 15–16; Bellini 1975, S. 17–18; Langemeyer / Schleier 1976, S. 42; Lincoln 2000, S. 6–10. Mehrere Hieronymus Cock zugeschriebene Vorzeichnungen zu der Ruinenserie von 1551 sind erhalten: Riggs 1977, S. 127–130, S. 237–238, Kat. D.2–4; Veldman 1977b, S. 110–111.

Wie in den Werken Marten van Heemskercks finden verschiedene, im Laufe einer Romreise gesammelte Bildmotive Eingang in druckgraphische Darstellungen. Während Heemskerck allerdings die Reminiszenzen an die Stadt Rom und ihre Kunst in detailreiche und aufwendige Bildkompositionen integriert, verzichtet Cock gänzlich auf eine Einbindung des Ruinenmotivs in einen narrativen oder allegorischen Kontext. In der Gestaltung der Radierungen, in ihren Kompositionen und der Wahl der Betrachterstandpunkte sowie der Verwendung graphischer Mittel, bleibt der Charakter einer vor Ort angefertigten Künstlerzeichnung in gewissem Maße bewahrt. Die Ausarbeitung des Entwurfs, die Umsetzung auf die Druckplatte und die Positionierung auf dem Kunstmarkt liegen, anders als bei den Arbeiten Marten van Heemskercks, in einer Hand.<sup>494</sup>

Vermutlich mithilfe dieser Radierungsfolge gelingt es dem jungen Unternehmer, sich in kürzester Zeit in Antwerpen zu etablieren. Zwischen 1548 und 1550 sind vier Publikationen aus dem Haus „Aux quatre vents“ bezeugt. Ihre Zahl steigt bereits 1551 um weitere neun Veröffentlichungen an. Mit zunehmendem Erfolg als Unternehmer wird Hieronymus Cock die eigene künstlerische Tätigkeit als Zeichner und Radierer einstellen und sich ausschließlich auf das lukrative Geschäft der Publikation und des Handels mit druckgraphischen Werken konzentrieren.<sup>495</sup>

Seine „Praecipua aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monumenta“ widmet Cock dem Bischof von Arras und Staatssekretär Kaiser Karls V., Antoine Perrenot de Granvelle. Den Gelehrten und Kunstsammler bezeichnet Cock in dem zu Beginn des Tafelwerks abgedruckten Dedikationsschreiben als seinen wichtigsten Mäzen. Dieser soll, als begeisterter Bewunderer der verehrungswürdigen Antike, die Anregung für die Publikation gegeben haben.<sup>496</sup> Durch die Dedikation an eine prominente und angesehene Persönlichkeit nobilitiert der Antwerpener Künstler und Verleger ein Werk, das am Anfang seiner eigenen Tätigkeit als Unternehmer steht und in dem er ein gänzlich neuartiges Konzept realisiert: Keine der bislang veröffentlichten druckgraphischen Publikationen hat die Romruine als ausschließliches Thema definiert, und in keinem dieser Werke ist das Kolosseum entsprechend seinem

<sup>494</sup> Vgl.: Zeitler 1999, S. 11, Kat. 16; Riggs 1977, S. 125–130.

<sup>495</sup> Hieronymus Cock verlegt zwischen 1548 und 1570 über 1100 druckgraphische Werke, von denen er lediglich 62 selbst radiert hat. Seine eigenhändigen Graphiken sind im ersten Jahrzehnt seines Unternehmens, zwischen 1550 und 1560, entstanden. Vgl.: Van Mander / Floerke 1906, Bd. 1, S. 248; Riggs 1977, S. 36–37, S. 43–49; Sellink 1998, S. 69–70.

<sup>496</sup> Cock 1551, Dedikation: „MAGNO HEROI, D ANTONIO / Perenoto, Episcopo Atrebaten. Caroli .v. Caes. ab intimis / consiliis primario, vt omnis virtutis eruditionisq; cultori exi- / mio, ita & venerandae antiquitatis admiratori, atque ad / huius designationis aeditionem impulsori praecipuo, / HIERONYMUS COCK PICTOR, TYPOGRAPH. / OPTIMO SVO MECOENATI / DICAVIT. / IN RVINAS VRBIS ROMAE, / COR. GRAPH / Barbaricus furor, annorumque horrenda vorago, / Sic Orbis Reginam, illam, lachrimabile, Romam / Vastarunt, fatis nimirum vrgentibus: ecquae / Seruandis reliquis vsquam fiducia regis?“ Zit. nach: Riggs 1977, S. 256–257, Kat. 1a (Wien, Kunsthistorisches Museum, ehem. Sammlung Schloss Ambras, Album Nr. 6638).



neuzeitlichen Zustand in vergleichbar ausführlicher Weise, in acht unmittelbar aufeinanderfolgenden Tafeln sowie zwei separaten Einzelblättern, gewürdigt worden.<sup>497</sup>

Die „Praecipua aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monumenta“ werden mit einer Darstellung eröffnet, die als exemplarisch für die Beschäftigung Hieronymus Cocks mit dem Thema der Kolosseumsruine angesehen werden kann (Abb. 20).<sup>498</sup> Der Standpunkt des Betrachters ist im östlichen Bereich des Kolosseumstals, nahe dem Monte Celio zu verorten. Der Überrest des flavischen Amphitheaters ragt unmittelbar vor ihm weit in den Himmel hinauf. Die steinernen Massen des antiken Bauwerks dominieren die gesamte Bildkomposition. Ein von Bodenwellen durchzogener Weg leitet von der vordersten Ebene in die Tiefe des illusionistischen Bildraumes über. Seitlich des Weges ist eine hohe Mauer zu erkennen, die wohl als Einfassung eines der zahlreichen Gärten in diesem ländlichen, abseits des römischen „Abitato“ gelegenen Areals gedient hat.<sup>499</sup>

Hieronimus Cock wählt eine Position im Angesicht der Kolosseumsruine, die trotz der unmittelbaren Nähe zu dem Monument der architektonischen Struktur zunächst wenig Aufmerksamkeit zuteil werden lässt. Hohe Erdaufschüttungen und die den Weg flankierende Mauer verdecken große Partien des antiken Amphitheaters. In zahlreichen Öffnungen des Gebäudes, in Arkaden der beiden unteren Ordnungen und in den hinter der Fassade liegenden Gängen werden nachantike Einbauten, Teile des mittelalterlichen „Palatium Frangipanis“, sichtbar.<sup>500</sup> Von der charakteristischen Fassade mit ihren Arkadengeschossen, der Attika, den Halbsäulen und den Pilastern sind aus dieser Perspektive gerade mal zwei Achsen zu erkennen. Der Künstler hat bei der Anlage seiner Vorzeichnung die Umkehrung der

<sup>497</sup> Riggs 1977, S. 47–49; Langemeyer / Schleier 1976, S. 6–8; Burgers 1988, S. 5.

<sup>498</sup> Cock 1551, Taf. 1: Radierung: 230 x 323 mm (Darstellung), 396 x 302 mm (Blatt), beschr. l. o.: „AA. / COLOSSÆI RO A BARBARIS / DIRVTI, PROSPECTVS. I.“, bez. m. u.: „COCK. FECIT.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.F.21. Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 180, S. 183, Kat. 24; Kandler 1969, S. 146, Kat. 3, Abb. 92; Riggs 1977, S. 257, Kat. 2; Langemeyer / Schleyer 1976, S. 3, S. 5, Kat. 2; Stoschek 1999, S. 35–36, Abb. 4; Zeitler 1999, Kat. 13.

<sup>499</sup> Das Aussehen des Kolosseumstals im 16. Jahrhundert wird in verschiedenen Romplänen anschaulich überliefert, insbesondere in der 1577 von Antoine Lafréry publizierten „NOVAE URBS ROMAE DESCRIPTIO“ des Étienne Du Pérac. Zu diesem Plan: Ehrle 1908, S. 25–33; Scaccia Scafaroni 1939, S. 89, Kat. 159; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 186, Kat. 127, Bd. 2, Taf. 247–255, bes. Taf. 249. Mehrere Detailansichten historischer Pläne, die das Kolosseum in seinem unmittelbaren topographischen Umfeld zeigen, hat Michela Di Macco in ihrer umfangreichen Monographie über das römische Amphitheater in nachantiker Zeit zusammengestellt. Vgl.: Di Macco 1971, S. 441–442, Kat. 113–127.

<sup>500</sup> Zu dem „Palatium Frangipanis“: Marangoni 1746, S. 49–53; Colagrossi 1913, S. 149–155; Di Macco 1971, S. 31–32, S. 38–40, Pearson 1973, S. 172, S. 174; Luciani 1993, S. 186–189; Rea 1996, S. 32–36; Rea 1999a, S. 196–200; Ceccarelli 2005a, S. 23. Für eine Wiedergabe des „Palatium Frangipanis“ im Medium der Zeichnung: Anonymus Fabriczy: „Ruine des Kolosseums mit der Kirche San Giacomo“: Federzeichnung: 194 x 277 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. Nr. C5796. Angaben nach: Stoschek 1999, S. 41, Abb. XII, S. 59, Anm. 78.

Darstellung im Druck nicht berücksichtigt: Der Abzug seiner Platte, die fertige Radierung, ist seitenverkehrt.<sup>501</sup>

Der auf dem Frontispiz formulierten Intention, Ruinen römischer Monumente in lebendigen Ansichten entsprechend der Realität nachzuzeichnen, wird in Hieronymus Cocks erster Kolosseumsansicht somit nicht in Form einer nüchternen, analytischen Bestandsaufnahme der Architektur entsprochen. Eine weitere Tafel des Vedutenwerks zeigt, wie sehr sich der Künstler, trotz seiner unmittelbaren Romerfahrung, von den tatsächlichen Gegebenheiten der Stadt entfernt hat.<sup>502</sup> In der 14. Tafel zeigt er zwei antike Bauwerke, das Kolosseum und das Septizonium, in einer gemeinsamen Ansicht von einem im Süden Roms gelegenen Betrachterstandpunkt (Abb. 21). Hieronymus Cock wählt auch hier eine Position, die einerseits die römischen Monumente als blattfüllende Hauptmotive der Komposition begreift, andererseits aber die Identität und Lage ebendieser Architekturen im städtischen Gefüge gewissermaßen verschleiert. Das Kolosseum, das die gesamte rechte Hälfte des Bildfeldes dominiert, tritt in der Beischrift am oberen Blattrand als eine dem Septizonium benachbarte, nicht näher benannte Ruine auf. Die bildliche Darstellung präsentiert beide Bauwerke, die in der römischen Topographie eigenständig und in einer gewissen Distanz zueinander existieren, dicht hintereinandergestaffelt, sodass sie zu einem einheitlichen Architekturkomplex verschmolzen zu sein scheinen. Das Kolosseum ist hier zu einer reinen Ruinenarchitektur geworden, die ihre Bedeutung als Überrest des Amphitheatrum Flavium nicht mehr zu erkennen gibt.

Bereits mit der Außenansicht des Kolosseums, die Hieronymus Cock als Auftakt an den Beginn seiner Publikation stellt, lenkt der Künstler die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den neuzeitlichen ruinösen Zustand des Baus, ähnlich wie es in zeichnerischen Aufnahmen des 16. Jahrhunderts, in jenen der niederländischen Maler Jan Gossaert und Marten van Heemskerck, geschehen ist.<sup>503</sup> Die weitgehende Zerstörung des Kolosseums, die gerade im

<sup>501</sup> Eine analoge Perspektive bietet beispielsweise eine 1685 entstandene Vedute Gaspare Vanvitellis, die das Kolosseum von Südosten zeigt, nun mit der Fassade auf der rechten Seite und der in das Bild hineinführenden Mauer links: Tempera auf Pergament: 140 x 240 mm, London, Privatsammlung. Angaben nach: Briganti 1996, S. 155, Kat. 62.

<sup>502</sup> Cock 1551, Taf. 14: Radierung: 220 x 315 mm (Darstellung), beschr. m. o.: „SEPTIZONII SEVERI IMP CVM CONTIGVIS / RVINIS, PROSPECTVS VNVS“, bez. l. o.: „P“, bez. r. u.: „COCK. F.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.F.21. Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 182–183, Kat. 38; Riggs 1977, S. 260, Kat. 17; Grelle 1987, S. 46, Kat. 1.12; Stoschek 1999, S. 37, Abb. VI.

<sup>503</sup> Jan Gossaert, Federzeichnung: 201 x 264 mm, beschr. r. o. „Jennin Mabusen eghenen / handt Contrafetet in Roma / Coloseus“, Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 12 918. Angaben nach: Winner 1967, S. 43–45, Kat. 25, Taf. 12. Vgl.: Kandler 1969, S. 37–38, S. 124, Anm. 98; Fiamminghi a roma 1995b, S. 214, Kat. 109 (Nicole Dacos Cifrò“).

östlichen Bereich der Ruine deutlich zutage tritt, wird ausführlich geschildert. Geborstene Oberflächen, Bruchstellen und Risse im Mauerwerk sowie die sich auf den Kanten der Steine und in den Öffnungen ausbreitende Vegetation sind detailliert erfasst.

Hieronymus Cock vermittelt in seiner Radierung die vielfältigen Eindrücke, die sich einem Reisenden unmittelbar vor Ort im Angesicht des mächtigen Monuments geboten haben. Die Komposition spiegelt die Sichtweise eines Rombesuchers wider, der von San Gregorio Magno al Celio kommend, sich der Ruine des römischen Amphitheaters allmählich nähert. Die Mauer im rechten Teil der Darstellung schränkt einerseits das Blickfeld des Betrachters erheblich ein, andererseits weist sie ihm den Weg zu dem Haupteingang und dem sich dahinter anschließenden labyrinthischen Inneren des Kolosseums. Die Position des Betrachters ist relativ niedrig angesetzt. Die architektonischen Elemente, die Mauer und das Amphitheater, aber auch die Motive der Landschaft, die von Pflanzen überwucherten Erdaufschüttungen, ragen weit in das Bildfeld hinein. Die Fassade des antiken Bauwerks reicht bis an den oberen Rand der Radierung heran. Ein wolkenverhangener, von einzelnen Vögeln durchzogener Himmel hinterfängt die vielgestaltige Szenerie mit der steilen Silhouette des Kolosseums und der trapezförmig angelegten Mauer sowie den geschwungenen Hügeln des Bildhintergrundes. Eine Gruppe von Figuren, ein Reiter in Begleitung von vier Fußgängern, ist im Bildmittelgrund, auf halbem Weg zwischen der Position des Betrachters und dem Hauptmotiv der Vedute, eingefügt.

Das von Hieronymus Cock auf dem Frontispiz seines Tafelwerks formulierte Ziel, lebendige Ansichten der Ruinen römischer Monumente zu entwickeln, wird in der Radierung vermutlich gerade durch die Wahl der Perspektive und die Positionierung der Motive im Bildraum eingelöst. Der Künstler versetzt den Betrachter in die Lage eines Rombesuchers, der sich von Osten dem Überrest des flavischen Amphitheaters nähert. Der von Hieronymus Cock eingeschlagene Weg öffnet sich einladend in der vordersten Bildebene, in unmittelbarer Nähe des Betrachters, und scheint diesen entlang der Mauer in die Tiefe des Bildraumes hineinzuziehen.

Die Wirkung einer unmittelbaren Romerfahrung, die durch die Ausgestaltung der Komposition an den Betrachter der Vedute quasi weitergegeben wird, ist gleichermaßen für Verwendung der Radierung als künstlerisches Ausdrucksmedium prägend. Die zeichnerische Qualität der Vorlage bleibt in der freien, energischen Linienführung, mit der Hieronymus Cock die Motive der Architektur und Landschaft entwirft, weitgehend erhalten. Darüber hinaus nutzt der Künstler die Methode des stufenweisen Ätzens: Bestimmte Partien der Kupferplatte werden mehrmals der Säure ausgesetzt, andere frühzeitig abgedeckt, um Linien

unterschiedlicher Tiefe und Intensität zu erzeugen. Gegensätze zwischen hellen und dunklen Partien, zwischen angestrahlten und verschatteten Motiven der Darstellung werden dezidiert herausgearbeitet.

Insbesondere die zweite Radierung, die das Kolosseum in einer Ansicht von Süden zeigt, offenbart die gestalterische Wirkung von effektiv nebeneinandergesetzten Licht- und Schattenzonen (Abb. 22).<sup>504</sup> Eine direkte Gegenüberstellung mit der erhaltenen Vorzeichnung zeigt, wie sehr der Künstler bei der Übertragung der zeichnerischen Studie in das druckgraphische Medium die dunklen Zonen seiner Komposition noch intensiviert hat.<sup>505</sup> Die einzelnen Elemente der Darstellung, das Monument, die Vegetation, die Personen und die Tiere, werden in erster Linie durch die Schatten, die sich im hellen Sonnenlicht entwickeln, modelliert.

Hieronymus Cock wählt für dieses Kolosseumbild einen Betrachterstandpunkt am Fuße des Monte Celio. Jener Bereich im Süden des Monuments, in dem die beiden äußeren Umgänge gänzlich zerstört sind und die inneren Strukturen freiliegen, rückt in das Zentrum der Darstellung. Am linken Bildrand ist ein Überrest der Innenwand des zweiten Umgangs mit einer zweigeschossigen Arkadenreihe und Fensteröffnungen zu erkennen. Wie bereits in der ersten Tafel der Ruinenserie werden die Spuren zunehmenden Verfalls, geborstene Oberflächen, Risse und Ausbrüche in den Mauern sowie die sich ausbreitende Vegetation, eingehend geschildert.

Die Nähe der Radierungen zu zeichnerischen Aufnahmen des Kolosseums ist in diesem Blatt konkret greifbar. In Zeichnungen des frühen 16. Jahrhunderts werden ähnliche Perspektiven auf das Monument entwickelt. So hat sich im Berliner Kupferstichkabinett eine entsprechende Studie der antiken Ruine von der Hand eines anonymen, vermutlich um 1536 in Rom tätigen, niederländischen Künstlers erhalten: Die Zeichnung dieses „Anonymus A“ weist bezüglich der Wahl des Betrachterstandpunkts, des Bildausschnitts und der erfassten Motive zahlreiche Übereinstimmungen mit der 1551 publizierte Ansicht des Amphitheaters auf.<sup>506</sup> Und doch

<sup>504</sup> Cock 1551, Taf. 2: Radierung: 231 x 336 mm (Darstellung), beschr. m. o.: „COLOSSÆ RO ALIVS PROSPECTVS“, beschr. l. o.: „A“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.F.21. Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 180, S. 183, Kat. 23; Kandler 1969, S. 146–148, Kat. 4, Abb. 93; Riggs 1977, S. 257, Kat. 3; Grelle 1987, S. 35, Kat. 1.1; Burgers 1988, Kat. 16.

<sup>505</sup> Edinburgh, National Gallery of Scotland, No. 1035: Federzeichnung: 217 x 325 mm, beschr. r. u.: „1550“, beschr. r. u. (von anderer Hand): „Cocq“. Angaben nach: Riggs 1977, S. 237, Kat. D.2. Vgl. auch: Riggs 1977, S. 127–130; Veldman 1977b, S. 110–111. Zwei weitere Vorzeichnungen Hieronymus Cocks für die 1551 veröffentlichte Ruinenserie sind erhalten. Vgl.: Riggs 1977, S. 237–238, Kat. D.3–4.

<sup>506</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett: Lavierte Federzeichnung: 200 x 261 mm. Angaben nach: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 2, S. 53, Kat. 94v. Zu Persönlichkeit und Werk des sog. „Anonymus A“: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 2, S. VII–XVIII; Egger 1932, Bd. 2, S. 43; Kandler 1969, S. 42–43; Veldman 1977b, S. 107, S. 110–111, S. 113. Vergleichbare Kolosseumszeichnungen sind auch von der Hand Marten van

offenbart eine direkte Gegenüberstellung der Zeichnung mit der Radierung des Hieronymus Cock, wie sehr dieser die Wirkung der Ruine im Bildraum effektiv zu steigern vermag: Der Antwerpener Künstler präsentiert das Kolosseum von einem äußerst niedrig gelegenen Betrachterstandpunkt in extremer Nahansicht. Die fragmentarisch erhaltenen Mauerzüge ragen steil in den Himmel empor. Der rückwärtige Teil der Architektur, die erhaltene Nordfassade, bleibt, anders als in der Studie des „Anonymus A“, gänzlich unsichtbar. Cock konzentriert sich ausschließlich auf die ruinöse, von klaffenden Lücken durchbrochene Partie im südlichen Bereich der Kolosseumsruine. Der Anschluss dieses Details an die übergeordnete Struktur des antiken Bauwerks wird völlig ausgeblendet. Die von Zerstörung gezeichneten Mauerzüge und Gewölbe werden isoliert und als reines Ruinenmotiv effektiv in Szene gesetzt.

Trotz der zeichnerischen Anlage und der unmittelbaren Wirkung handelt es sich somit bei den radierten Kolosseumbildern des Hieronymus Cock keineswegs um eine unveränderte Übertragung der vor Ort entstandenen Zeichnungen auf Druckplatten. Für sein Antwerpener Publikum entwirft der italienerfahrene Künstler kalkulierte und inszenierte Darstellungen des flavischen Amphitheaters, die weniger einer topographisch exakten Dokumentation verpflichtet sind, als vielmehr dem Betrachter fern der Ewigen Stadt das Bild einer zerstörten römischen Großruine vermitteln. Dementsprechend kann das Kolosseum in zwei weiteren Radierungen derselben Serie prominent in Erscheinung treten, ohne in den zugehörigen Bildtiteln überhaupt benannt zu werden.<sup>507</sup>

Die Inszenierung der Kolosseumsruine in der Publikation des Hieronymus Cock erreicht mit der letzten Tafel, die ausschließlich diesem Monument gewidmet ist, gewissermaßen einen Höhepunkt (Abb. 23). Die die Folge der Kolosseumbilder abschließende Graphik fungiert als eine Art Finale, zu dem der Betrachter der Publikation quasi durch mehrere Ansichten des labyrinthischen Inneren der Ruine geführt worden ist.<sup>508</sup> Wie in den vorhergehenden Radierungen wird der Aspekt der Zerstörung durch eine detaillierte Wiedergabe der geborstenen Mauern, der Bruchstellen und Risse, sowie der überhandnehmenden Vegetation

---

Heemskercks und Giovanni Maria Pomedellos überliefert. Vgl.: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 2, S. 29, Kat. 47; Egger 1932, Bd. 2, S. 18–19.

<sup>507</sup> Neben der bereits erwähnten Darstellung des Septizoniums geschieht dies in einer Ansicht des Palatins. Vgl.: Cock 1551, Taf. 10: Radierung: 206 x 280 mm (Darstellung), beschr. l. o.: „RVINARVM PALATII MAIORIS, PROSPECTVS.1.“, beschr. r. o.: „I.“, bez. m. u.: „H. COK. F.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, F. N. 39766. Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 181–183, Kat. 32; Riggs 1977, S. 259, Kat. 11; Grelle 1987, S. 42, Kat. 1.8.

<sup>508</sup> Cock 1551, Taf. 8: Radierung: 217 x 307 mm (Darstellung), beschr. r. u.: „COLOSSÆI RO PROSPECTVS 8“, beschr. r. o.: „G.“, bez. u. dat. l. u.: „H. COCK F. 0551“. Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 181, S. 183, Kat. 30; Riggs 1977, S. 258, Kat. 9; Grelle 1987, S. 40, Kat. 1.6; Von Bruegel bis Rubens 1992, S. 492, Kat. 111.1 (Holm Bevers); Zeitler 1999, S. 11, Kat. 14.

dezidiert herausgearbeitet. Allerdings ist die Darstellung nun durch die Wahl der Staffagefiguren mit einer Atmosphäre des Unheimlichen und Bedrohlichen unterlegt.<sup>509</sup> Im Inneren der Ruine, in einem dunklen Gang, dessen Gewölbe in großen Teilen zerstört ist, wird eine dramatische Szene geschildert: Eine Frau scheint vor einem Mann zu fliehen, allerdings vergeblich, der Mann hat sie an den Haaren gepackt und zückt ein Schwert. In unmittelbarer Nähe dieser zentralen, dramatisch bewegten Figurengruppe hat sich in einem Gewölbe ein zweites Paar, wohl zu einem heimlichen Rendezvous, eingefunden. Das Kolosseum wird hier zu einer Stätte des geheimen Lasters und zu einem düsteren Aufenthaltsort zwielichtiger Gestalten.

Als ein kompositorischer Gegenpol zu dem Dunkel, das im Inneren der Ruine herrscht, ist ein in helles Licht getauchter Landschaftsausschnitt am rechten Rand der Darstellung eingefügt. Ein differenziert erfasster Baum lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf diesen Bereich der Komposition. Durch das Motiv des Baumes in der Landschaft wird eine Überleitung zu der folgenden Tafel der Publikation hergestellt. Mit dieser hat Hieronymus Cock das finstere, labyrinthische Innere der Kolosseumsruine weit hinter sich gelassen. Aus der Ferne, von der Anhöhe des Kapitols, blickt er über das offene Areal des Forums hinweg auf das mächtige Monument. Die Verbindung zu den vorhergehenden Blättern erfolgt über den Titel, der die unmittelbare Nähe des Amphitheaters noch einmal spürbar werden lässt: „*Prospectus Colossaei cum aedibus et variis ruinis illi contiguus*“.<sup>510</sup>

Innerhalb dieser Reihe druckgraphischer Darstellungen spielt Hieronymus Cock verschiedene Möglichkeiten der Betrachtung ein und desselben Motivs, der Kolosseumsruine, durch: Er kombiniert eine Gesamtansicht des Äußeren, Einblicke in die inneren Strukturen sowie konzentrierte Wiedergaben einzelner Partien mit einem weiten Panorama, in dem das Amphitheater als prägnante Hintergrundarchitektur erscheint. In dieser dichten Folge mehrerer Ansichten lässt der Künstler den Betrachter das konkrete Erleben der Ruine durch einen Romreisenden quasi unmittelbar nachempfinden. Der imaginäre, von Cock geführte Besucher nähert sich dem Monument zunächst von Osten, gelangt durch die große Bruchstelle an der Südseite in das Innere, erkundet die verschiedenen, verschlungenen Gänge und Räume

<sup>509</sup> Zu Auswahl und Funktion der Staffagefiguren in den graphischen Serien Hieronymus Cocks von 1551 und 1561: Barche 1985, S. 183–184.

<sup>510</sup> Cock 1551, Taf. 9: Radierung: 199 x 299 mm (Blatt; Radierung entlang des Bildrands beschnitten), beschr. l. o.: „H.“, beschr. r. o.: „PROSPECTVS COLOSSAEI CVM AEDIBVS ET VARIIS RVINIS / ILLI CONTIGVIS“, bez. r. u.: „COCK FE.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, Sc. 24, F. N. 39765. Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 181, S. 183, Kat. 31; Riggs 1977, S. 258, Kat. 10; Grelle 1987, S. 41, Kat. 1.7; Aslan 1997, S. 38–39.

und blickt schließlich, nachdem er die Ruine bereits weit hinter sich gelassen hat, aus der Ferne noch einmal auf diese zurück.<sup>511</sup>

Die Landschaft, die sich zeitgleich, vermutlich auch dank des künstlerischen Einflusses Matthijs Cocks, als ein eigenständiges Thema in den Publikationen des Hauses „Aux quatre vents“ etabliert, trägt in diesen Kompositionen wesentlich zum Erscheinungsbild des Kolosseums bei. Hieronymus Cocks „große Begabung für das Erfinden von Landschaften“ wird bereits in Carel van Manders „Schilder-Boek“ als eine der besonderen Fähigkeiten des Antwerpener Künstlers hervorgehoben.<sup>512</sup>

Die 1551 publizierte Ruinenserie des Hieronymus Cock stellt in vielerlei Hinsicht eine Neuerung in der Auseinandersetzung mit dem Motiv des Kolosseums in der Druckgraphik dar. Das römische Amphitheater in seinem neuzeitlichen, ruinösen Zustand wird erstmals Hauptmotiv einer geschlossenen Folge druckgraphischer Ansichten. In ihrer Gestaltung lassen die Radierungen die Spontanität und Unmittelbarkeit der ihnen zugrunde liegenden Zeichnungen noch deutlich erkennen. Die Umsetzung der Vorlage auf die Druckplatte ist möglicherweise ohne aufwendige Zwischenentwürfe erfolgt, sodass die Abzüge seitenverkehrte Ansichten enthalten. Obwohl sich die Radierungen des Hieronymus Cock in ihrer zeichnerischen Wirkung den vor Ort geschaffenen Skizzenblättern italienreisender Künstler angleichen, sind sie keineswegs unveränderte Abbilder des in Rom Gesehenen. Durch die Wahl von Betrachterstandpunkt, Perspektive und Bildausschnitt, durch die Lichtführung und die Integration verschieden agierender Staffagefiguren wird das Motiv der Kolosseumsruine in kreativer Weise ausgestaltet, ja regelrecht inszeniert. Anders als in den druckgraphischen Werken, die auf Entwürfe Marten van Heemskercks zurückgehen, liegen die Konzeption der Vorlagen, die Fertigung der Druckplatten, die Einbindung in die Publikation und die Veröffentlichung in einer Hand.

Die Idee des Künstlers und Verlegers, eine Reihe radierter Ruinenansichten in Form eines Tafelwerks auf dem Druckgraphikmarkt von Antwerpen zu positionieren, scheint durchaus Anklang seitens der Kundschaft gefunden zu haben. 1561 veröffentlicht Hieronymus Cock eine zweite druckgraphische Serie, die ebenfalls den antiken Ruinen der Stadt Rom gewidmet

---

<sup>511</sup> Zu dem „freien Experimentieren bei der Gestaltung der Ansicht“ in den Radierungen Cocks: Barche 1985, S. 115–118.

<sup>512</sup> Van Mander / Floerke 1906, Bd. 1, S. 248: „Hy was doch self seer inventijf van Landschappen, en heeft self verscheyden dinghen ghehetst: Maer evenwel veel van Mathijs zyn broeders dinghen, insonderheit 12. Landtschapkens, die van yeder noch gheern worden ghesien.“ Vgl.: Riggs 1977, S. 33–35; Langemeyer / Schleier 1976, S. 8–10; Hoff 1987, S. 90–91; Van Mander / Floerke 1991, S. 148; Zeitler 1999, Kat. 15.

ist. Sie verfügt jedoch über kein eigenes Frontispiz. Möglicherweise ist sie als Erweiterung zu der existierenden Radierungsfolge von 1551 konzipiert worden.<sup>513</sup>

Auch innerhalb dieser Publikation wird eine neue Perspektive auf die Kolosseumsruine entwickelt (Abb. 24).<sup>514</sup> Ähnlich der 1551 veröffentlichten Ansicht des Forum Romanum erscheint das Monument eingebettet in ein weites Landschaftspanorama. Die Bildunterschrift „*Prospectvs Colossæi cvm ædibvs et variis rvinis illi contigvis*“ knüpft unmittelbar an die ältere Radierung an. Der Betrachterstandpunkt liegt südwestlich des Kolosseums auf dem Palatin. In der vorderen Bildebene sind Überreste der kaiserlichen Paläste zu erkennen. Im Hintergrund öffnet sich das zwischen Palatin, Esquilin und Caelius gelegene Tal mit der mächtigen Ruine des Amphitheaters. Der Blick des Betrachters ist auf die Südseite des Kolosseums gerichtet, auf jenen Bereich der Ruine, in dem die antike Fassade und die sich unmittelbar daran anschließenden Strukturen, gänzlich zerstört sind. Durch eine riesige Bruchstelle wird ein Einblick in das Innere des Bauwerks gewährt. Dahinter erhebt sich die im Norden nahezu intakt erhaltene Außenmauer mit ihren Arkaden- und Fensteröffnungen. Die Darstellung konzentriert sich auf wesentliche Charakteristika des Baus, die ellipsenförmige Anlage, die Öffnung der Mauern in Arkaden- und Fensterreihen sowie die unmittelbare Gegenüberstellung erhaltener und zerstörter Partien. Auf eine dezidierte Wiedergabe des Ruinösen wird verzichtet. Hieronymus Cock präsentiert eine weniger detailfreudige, nahezu abstrakte Darstellung des römischen Kolosseums, konzentriert auf die prägnantesten Merkmale des Bauwerks.

Als Inspirationsquelle für diese Romansicht hat vermutlich eine Zeichnung Marten van Heemskercks gedient.<sup>515</sup> Bezüglich der Komposition, der Wahl des Betrachterstandpunkts sowie der Staffagefiguren stimmen die Zeichnung und die 1561 publizierte Radierung weitgehend überein. Die insbesondere im Hintergrund eher skizzenhaft ausgeführte Studie Heemskercks erfährt jedoch für die Umsetzung in die Druckgraphik eine künstlerische Nachbearbeitung: Die teilweise nur angedeutete Darstellung wird zu einer geschlossenen Bildkomposition vervollständigt und dabei in einigen Details verändert. Heemskerck hat in seiner Zeichnung den Blick des Betrachters über den Konstantinsbogen hinweg auf die

<sup>513</sup> Zu dieser Publikation: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 3, S. 128 (mit der Ruinenserie von 1551); Oberhuber 1967, S. 32; Kandler 1969, S. 63–72, S. 130, Anm. 167; De Pauw-de Veen 1970, S. 70–71, Kat. 165–166; Kelsch 1975, Bd. 2, S. 6, Kat. 7; Riggs 1977, S. 296–299, Kat. 98–109; Grelle 1987, S. 33, Kat. 1, Ausg. E.II; Burgers 1988, Kat. 15; Nalis 1998, Bd. 2, S. 41–49, Kat. 204–215.

<sup>514</sup> Cock 1561, Taf. 1: Radierung, Kupferstich: 242 x 329 mm (Platte), beschr. u.: „*PROSPECTVS COLOSSÆI CVM ÆDIBVS ET VARIIS RVINIS ILLI CONTIGVIS*“, bez. r. u.: „*h. cock excu.*“ Angaben nach: Nalis 1998, Bd. 2, S. 41, S. 44, Kat. 204. Vgl.: Kandler 1969, S. 66, Abb. 26; Riggs 1977, S. 296, Kat. 98; Davis 1994, S. 75, Kat. 3.10.

<sup>515</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Federzeichnung: 282 x 237 mm. Angaben nach: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 2, S. 34, Kat. 55r. Vgl.: Egger 1932, Bd. 1, S. 45–46, Taf. 108; Kandler 1969, S. 68–69; Netto-Bol 1975, Anm. 10; Veldman 1977b, S. 110–111.



westliche Bruchstelle der Kolosseumsfassade gelenkt. Hier sind die oberhalb des Erdgeschosses gelegenen Partien, die erhaltenen Strukturen der oberen Umgänge sowie die steil aufragende Außenwand, zu erkennen. Diese räumliche Staffelung verschiedener Baukörper, die in der Zeichnung lediglich in wenigen Linien skizziert ist, hat bei der Umsetzung auf die Druckplatte zu Missverständnissen geführt: Aus den nebeneinanderliegenden Bogenöffnungen der beiden Umgänge ist in der Radierung ein eigenständiges architektonisches Gebilde geworden. Über dem Konstantinsbogen scheint eine Arkadenreihe, ähnlich einem Aquädukt, frei im Raum zu schweben.

Mit dem offensichtlichen Bemühen um eine geschlossene und anschauliche Komposition geht der dezidierte Verzicht auf das Flüchtig-Skizzenhafte einher, das die Linienführung der Radierungen von 1551 als eigenständiges Gestaltungselement entscheidend geprägt hat. Die Bearbeitung der Druckplatte erfolgt nun durch eine Kombination der beiden graphischen Techniken Radierung und Kupferstich. Die Darstellung wird aus einem dichten Gefüge von Linien variierender Intensität gebildet. Feine Tonabstufungen definieren räumliche Distanzen, Licht- und Schattenzonen sowie die Stofflichkeiten unterschiedlicher Materialien. Das Zeichnerische in den Radierungen von 1551 ist zehn Jahre später einer vielschichtigen, fast malerisch wirkenden Bildkomposition gewichen.

Hieronymus Cock signiert hier lediglich als Verleger der Publikation.<sup>516</sup> Mit der Umsetzung von Heemskercks Zeichnung in das druckgraphische Medium beauftragt er Spezialisten seines Verlages, vermutlich Joannes und Lucas van Doetecum, die zwischen 1554 und Mitte der siebziger Jahre für das Unternehmen „Aux quatre vents“ tätig sind.<sup>517</sup> Die außerordentlichen Fähigkeiten der beiden Brüder im Metier der Druckgraphik werden 1609 in Matthias Quads „Teutscher Nation Herligkeit“ gepriesen. Die besondere Qualität der Doetecum-Graphik soll auf einem geheimen Verfahren zur Bearbeitung der Druckplatten beruhen, durch das den Radierungen das regelmäßige Linienbild eines Kupferstichs verliehen worden sei:

„Ungefährlich umb das jahr 1570 haben zwen gebrüder Joan und Lucas van Dotecum eine gantz neue und überkünstige art von etzen erfunden also dasz sie allerley Figuren Landtaffeln mit allen Schrifften und Littern darin so rein geeff lind und verblasen in Kupffer etzen kundten und noch kunnen dasz es lange zeit von vielen verstendigen fur keine etzung sonder einen reinen Schnit ist angesehen worden. Die Kunst bleib bey ihn beyden gantz verborgen biß Lucas mit todt abgangen sein Bruder Joan es nach etlich jahr seinen beiden

<sup>516</sup> Vgl. die Signatur „h. cock excu.“ am unteren Rand des Bildfeldes. Auch die übrigen Blätter der Serie sind mit entsprechenden Verlegerkürzeln bezeichnet („h. cock excu.“, „h. cock excude.“, „h. cock excud.“, „h. cock excudebat“). Vgl.: Kandler 1969, S. 63; Riggs 1977, S. 296–299, Kat. 98–109; Nalis 1998, Bd. 2, S. 41–49, Kat. 204–215.

<sup>517</sup> Zu Leben und Werk der Brüder Joannes und Lucas van Doetecum: Wurzbach 1906–1911, Bd. 1, S. 411–412; Kandler 1969, S. 68; Riggs 1977, S. 140–149; Nalis 1998, Bd. 1, S. XIV–XIX; Büttner 2000, S. 107–108; Nalis 2001, S. 267–269.

Söhnen Baptisten und Joannen auch offenbaret die es jetznud zu Harlem uben und mit geringer arbeit viel herliche taffeln an tag geben.“<sup>518</sup>

Ein weiteres Blatt der 1561 publizierten Ruinenserie, das nach Auskunft des Bildtitels „Amphitheatri Romani typus“ wohl ebenfalls eine Darstellung des Kolosseums bietet, lässt eine ähnliche Gestaltungsweise erkennen (Abb. 25).<sup>519</sup> Zu sehen ist eine Detailansicht des Bauwerks. Einzelne Mauerzüge, tonnengewölbte Gänge mit von Pfeilern getragenen Arkaden sowie eine hohe Wand, die von Fenstern durchbrochen ist, fügen sich zu dem Bild einer weitgehend zerstörten Ruine, deren ursprüngliche Anlage im Unklaren belassen wird. Die graphische Darstellung wird aus einem komplexen System von Linien und Schraffuren variierender Intensität und Dichte gebildet. So entsteht hier, ähnlich der vom Palatin aus entwickelten Panoramaansicht, eine vielschichtige Komposition, in der die Wirkung von Licht und Schatten, die Stofflichkeit der Oberflächen sowie die räumliche Distanz zwischen den Bildelementen des Vorder- und Hintergrundes auf anschauliche Weise vermittelt werden. Wie in den 1551 publizierten Radierungen trägt das landschaftliche Element, sei es durch die sich auf dem Gemäuer ausbreitende Vegetation, sei es durch die Bodenwellen, in denen die Ruine zu versinken droht, wesentlich zu dem Erscheinungsbild dieser Kolosseumansicht bei. Trotz der Beschriftung, die ein römisches Amphitheater als Gegenstand der Bildtafel definiert, ist eine sichere Lokalisierung der wiedergegebenen Partie im Kolosseum nicht möglich. Der Standpunkt des Betrachters ist vermutlich im Inneren der Arena zu verorten. Der Blick fällt auf fragmentarisch erhaltene Mauerzüge, die wohl ursprünglich zu den unter den Sitzreihen gelegenen Strukturen gehört haben, tonnengewölbte Räume und Gänge unterschiedlicher Höhe, die über Arkadenöffnungen miteinander verbunden sind. Darüber ist eine steil aufragende Mauer erkennbar, die sich in einer Arkadenreihe nach hinten öffnet. Möglicherweise handelt es sich hier um die Innenseite der den Bau nach außen abschließenden Fassade. Die obere Partie mit der regelmäßigen Folge quadratischer Fenster könnte ebenfalls zu dieser Außenwand gehört haben. Die Fenster befänden sich dann auf dem Niveau der Attika.

Anders als in der Radierungsfolge von 1551 und in der Panoramaansicht von 1561 verzichtet der Bildtitel auf eine genaue Benennung des Monuments. Vielmehr wählt Hieronymus Cock den allgemeinen Begriff des „Amphitheatrum Romanum“ und schafft so eine gewisse Distanz zwischen seinem Ruinenbild und dem konkreten Bauwerk des Kolosseums, in ähnlicher

<sup>518</sup> Zit. nach: Quad 1609, S. 431. Vgl.: Riggs 1977, S. 140; Büttner 2000, S. 108.

<sup>519</sup> Cock 1561, Taf. 6: Radierung und Kupferstich: 232 x 323mm (Platte), beschr. l. o.: „Amphitheatri Romani tijpus“, bez. r. u.: „H. cock excude“. Angaben nach: Nalis 1998, Bd. 2, S. 42, S. 46, Kat. 209. Vgl.: Kandler 1969, S. 67, S. 151–152, Kat. 9, Abb. 3; Riggs 1977, S. 297, Kat. 103.

Weise, wie es in der ebenfalls im Verlag „Aux quatre vents“ veröffentlichten, auf einen Entwurf Heemskercks basierenden Radierung „Amphitheatrum sive Arena“ geschehen ist.<sup>520</sup>

In der Publikation von 1561 entwickelt Hieronymus Cock seine ursprüngliche Idee einer druckgraphischen Ruinenserie weiter. Die Überreste römisch-antiker Monumente stehen weiterhin im Fokus der Betrachtung. Das Kolosseum erfährt allerdings nicht mehr dieselbe Aufmerksamkeit wie noch zehn Jahre zuvor. Haben 1551 elf der 24 Bildtafeln das Amphitheater thematisiert, so ist dieses zehn Jahre später nur noch mit zwei Ansichten vertreten. Hieronymus Cock fungiert nun ausschließlich als Verleger und Besitzer der Druckplatten. Mit der Ausführung der Graphiken beauftragt er Spezialisten seines Unternehmens, vermutlich die Brüder Joannes und Lucas van Doetecum. Der Entwurf zumindest einer Radierung lässt sich mit Marten van Heemskerck in Verbindung bringen. Mit den veränderten Herstellungsbedingungen hat sich auch das Erscheinungsbild der Ruinenansichten selbst gewandelt. Diese entfalten nicht mehr die Wirkung einer spontan und frei ausgeführten Zeichnung. Die Graphiken werden durch ein komplexes System aus Linien und Schraffuren gebildet. Der energische Strich, mit denen Hieronymus Cock in seiner ersten Ruinenfolge die Motive quasi skizzenhaft auf der Druckplatte entworfen hat, ist 1561 einer breiten Palette graphischer Mittel gewichen.

Bereits 1562 veröffentlicht Hieronymus Cock eine dritte Publikation, die sich thematisch an die beiden vorhergehenden Radierungsfolgen anschließt.<sup>521</sup> Sie ist jedoch als ein eigenständiges Werk konzipiert. Ein Frontispiz steht am Beginn einer Reihe von 20 Tafeln. Das Format der Blätter ist deutlich kleiner als in den beiden älteren Ruinenserien. Die Bildtafeln verzichten zumeist auf eine Benennung der wiedergegebenen Monumente mittels

---

<sup>520</sup> Marten van Heemskerck (Inventor), Hieronymus Cock (Verleger): Radierung, Kupferstich: 328 x 422 mm, beschr. m. o.: „AMPHITHEATRVM / siue / ARENA“, beschr. u.: „TAVRILIORVM AD IMITATIONEM ANTIQVORVM ROMANORVM IN THEATRIS EXHIBITORVM GRAPHICA EFFIGIATIO“, bez. l. u.: „Martinus uan / hemskerck inv / H. Cock excude.“ Angaben nach: Nalis 1998, Bd. 2, S. 54, Kat. 220. Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 189, Kat. 444; Hollstein 1949–2006, Bd. 8, S. 248, Kat. 593; Pauw-de Veen 1970, S. 69–70, Kat. 162; Riggs 1977, S. 340, Kat. 120; Grosshans 1980, Abb. 222; Veldman 1994, S. 252, Kat. 590.

<sup>521</sup> Zu der Publikation: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 3, S. 128; Nagler 1858–1879, Bd. 3, S. 270, Kat. 3; Le Blanc 1854–1890, Bd. 2, S. 31, Kat. 155–175; Wurzbach 1906–1911, Bd. 1, S. 304, Kat. 6; Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 184, Kat. 36–56; Borroni 1962, S. 104, Kat. 7948; Kandler 1969, S. 72–77, S. 132, Anm. 185; De Pauw-de Veen 1970, S. 71–72, Kat. 167; Riggs 1977, S. 299–303, Kat. 110–130; Nalis 1998, Bd. 2, S. 65–79, Kat. 234–254; Kissner 1990, S. 51, Kat. 91; Davis 1994, S. 75, Kat. 3.10; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 197, Kat. 1960.

Beischriften.<sup>522</sup> Trotzdem lassen sich in einzelnen Ansichten prominente Bauwerke Roms, wie die Diokletiansthermen, die Überreste der kaiserlichen Paläste auf dem Palatin, das Kapitol mit der Reiterstatue des Marc Aurel sowie die Trajansmärkte ausmachen.<sup>523</sup>

Den Schwerpunkt der Publikation bilden jedoch Detail- und Innenansichten monumentaler Architekturruinen. Diese weisen zwar durchaus Ähnlichkeiten mit den in Rom existierenden Überresten antiker Monumente auf. Dennoch bleibt ihre Identifizierung aufgrund signifikanter Abweichungen von der römischen Realität zumeist hypothetisch.<sup>524</sup>

Hieronymus Cock geht es hier sicherlich nicht in erster Linie um eine genaue Dokumentation der in Rom vorhandenen Überreste antiker Baukunst. Der Fokus der Betrachtung richtet sich vielmehr auf das optisch reizvolle Zusammenwirken von geborstenem, teils phantastisch geformten Mauerwerk, wuchernder Vegetation sowie unterschiedlich agierender Staffagefiguren. Die Faszination für das Motiv der Ruine, die bereits in dem zeichnerischen, malerischen und druckgraphischen Werk Marten van Heemskercks erkennbar geworden ist, hat einen Höhepunkt erreicht. Auf die Möglichkeit, die wiedergegeben Strukturen über Beischriften mit tatsächlich existierenden Bauwerken zu verknüpfen, wird dezidiert verzichtet. Der Verleger präsentiert seinem Antwerpener Publikum eine Reihe von Eindrücken nach Motiven der Stadt Rom, allerdings ohne sie konkret fassbar und benennbar werden zu lassen.<sup>525</sup>

Die in dem Haus „Aux quatre vents“ erschienenen Ruinenbilder sind lange Zeit auf dem Antwerpener und dem internationalen Druckgraphikmarkt präsent. Nach dem Tod des

---

<sup>522</sup> Lediglich zwei Blätter mit Darstellungen der Diokletiansthermen und des Palatins tragen Beischriften, nämlich „Termina diocletiani“, „palato maiori“. Vgl.: Riggs 1977, S. 301, Kat. 120–121; Nalis 1998, S. 66, Kat. 239, S. 69, Kat. 252.

<sup>523</sup> Vgl.: Riggs 1977, S. 300, Kat. 115 (Kapitol), S. 301, Kat. 120 (Palatin), Kat. 121 (Diokletiansthermen), S. 302, Kat. 128 (Trajansmärkte); Nalis 1998, S. 66, Kat. 239 (Diokletiansthermen), S. 69, Kat. 251 (Trajansmärkte), Kat. 252 (Palatin), S. 69, Kat. 254 (Kapitol).

<sup>524</sup> Eine versuchsweise Benennung der erfassten Ruinenarchitekturen unternahmen Timothy Riggs und Hank Nalis. Mit dem Kolosseum werden hier mehrere Ansichten in Verbindung gebracht. Vgl.: Riggs 1977, S. 300–302, Kat. 111–113, Kat. 116, Kat. 119, Kat. 127; Nalis 1998, Bd. 2, S. 66–68, Kat. 236, Kat. 241–242, Kat. 244–245. Vgl. auch: Kandler 1969, S. 151, Kat. 8, Abb. 2; Oehler 1997, S. 97–98, Kat. 20.1.

<sup>525</sup> Vgl.: Riggs 1977, S. 167: „If one may use an anachronism, the emphasis of all three sets [of ruin views published in 1551, 1561, and 1562] is ‘picturesque’ rather than archaeological. The viewpoint of the artist is seldom calculated to give a clear sense of the structure of any particular ruin; it is either so close that only a fragment of the structure is perceived or so distant that several buildings are blended together in a general view. Sometimes widely separated ruins are juxtaposed in a single print. The prints of the first two sets bear inscriptions identifying the views, but the identifications are rather general, seldom identifying specific buildings, in the third series only one or two prints are inscribed. Notable Roman monuments like the Pantheon, the Arch of Constantine, and Castel Sant’ Angelo are omitted from the selection of monuments reproduced, while a disproportionately large number of plates are devoted to fragmentary views of the Colosseum, the labyrinthine ruins on the Palatine, and the Baths of Diocletian and Caracalla. Assuming that Cock had at least some access to Heemskerck’s vast stock of Roman views, and that he himself had made drawings in Rome, his selection clearly shows a preference for the anonymous, fragmentary ruin over the well-preserved antique monument.“

Hieronymus Cock publiziert Carel Allaert in Antwerpen eine 59 Blatt umfassende Neuauflage, in der vermutlich alle drei Ruinenserien des Verlages enthalten sind.<sup>526</sup> Wohl in den späten fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts reproduziert Jacques Androuet Du Cerceau Cocks Tafelwerk von 1551, allerdings in einem etwas kleineren Format. Nach Ablauf des auf dem Frontispiz verzeichneten achtjährigen Privilegs erscheinen 1561 in Venedig Kopien Giovanni Battista Pittonis nach den erstmals 1551 publizierten Romansichten. 1582 werden die Radierungen Pittonis für Vincenzo Scamozzis Traktat „Discorsi sopra l’Antichità di Roma“ neu aufgelegt.<sup>527</sup>

Ob der Erfolg der Cock’schen Kolosseumbilder mit einer besonderen Vorliebe für das ästhetische Motiv der von Zerstörung gezeichneten Architektur oder eher mit einer moralisierenden Wertung der römischen Ruine im Sinne eines Memento Mori zu erklären ist, muss offen bleiben.<sup>528</sup>

Möglicherweise bietet die Ausstattung der von Cock publizierten Darstellungen des römischen Amphitheaters mit einem reichen Figurenpersonal Hinweise für eine inhaltliche Deutung der Ruinenansichten. In den verschiedenen Kolosseumbildern treten Menschen und Tiere durchaus prominent in Erscheinung. Ihre Tätigkeiten im Kontext der zerstörten Architektur werden detailliert und facettenreich geschildert.<sup>529</sup>

So weist insbesondere die zweite Ansicht des Amphitheaters in der 1551 veröffentlichten Graphikfolge eine Reihe von Figuren auf, die ein breites Spektrum an Verhaltensweisen angesichts der mächtigen Architekturuine an den Tag legen (Abb. 22).<sup>530</sup> Ein Zeichner hat sich, wie in den malerischen und druckgraphischen Selbstbildnissen Marten van Heemskercks, mit einem Zeichenkarton auf den Knien unmittelbar vor dem Kolosseum niedergelassen. Aufmerksam betrachtet er das von ihm gewählte Motiv. Ihm zur Seite gestellt

<sup>526</sup> Le Blanc 1854–1890, Bd. 2, S. 31; Wurzbach 1906–1911, Bd. 1, S. 304, Kat. 5; Riggs 1977, S. 265; Grelle 1987, S. 33, Kat. 1, Ausg. E.III, S. 52.

<sup>527</sup> Kandler 1969, S. 62, S. 130, Anm. 164–165; Grelle 1987, S. 33–34, Kat. C.I–C.III, S. 52; Burgers 1988, S. 9, S. 11, Kat. 15. Zu den Publikationen Pittonis und Scamozzis: Oberhuber 1968, S. 207–224; Borea 1979, S. 387–388; Olivato 1991, S. IX–XXVIII; Davis 1994, S. 75–76, Kat. 3.11; Davis 2003, S. 58–63, Vincenzo Scamozzi 2003, S. 234–236, Kat. 15–15a (Margaret Daly Davis).

<sup>528</sup> Vgl.: Zeitler 1999, S. 11: „Cocks Serie liefert keine druckgraphischen ‘Reproduktionen’ antiker Bauten, die sich an ein Publikum wenden, das die Altertümer studieren will, sondern zielt in ihrer drastischen Schilderung auf eine Abnehmerschaft fernab Roms, mit eher vagen Vorstellungen von der Stadt. Seine Interpretationen entwerfen ein beunruhigendes Bild von den antiken Ruinen, das den Beschauer auf emotionale Distanz gehen lässt, ihn sogar mit der Skepsis einiger Päpste der nachtridentinischen Zeit sympathisieren lassen könnte, die eine Beseitigung dieser suspekt gewordenen Reste des Altertums oder deren Umbau zu neuer Nutzung erwogen.“

<sup>529</sup> Für eine Beschreibung und Analyse einzelner Staffagefiguren in den Ruinenserien Cocks vgl.: Barche 1985, S. 183–184.

<sup>530</sup> Cock 1551, Taf. 2: Radierung: 231 x 336 mm (Darstellung), beschr. m. o.: „COLOSSÆ RO ALIVS PROSPECTVS“, beschr. l. o.: „A“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.F.21. Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 180, S. 183, Kat. 23; Kandler 1969, S. 146–148, Kat. 4, Abb. 93; Riggs 1977, S. 257, Kat. 3; Grelle 1987, S. 35, Kat. 1.1; Burgers 1988, Kat. 16.

ist ein Begleiter, der mit ausgestrecktem Arm auf die Ruine hindeutet. Dahinter haben sich zwei weitere Figuren offensichtlich zu einer entspannten Rast eingefunden. Sie liegen ausgestreckt auf dem Erdboden, stützen ihre Oberkörper auf große Steinbrocken und wenden sich, scheinbar in einem Gespräch versunken, einander zu. Ein einzelner Hund sitzt zwischen diesen beiden Figurengruppen. Im Vordergrund links kauert eine weitere Gestalt, die, verborgen von einem auf dem Boden liegenden, reich verzierten Architekturfragment, ihre Notdurft verrichtet.

Während Hieronymus Cock in dieser Radierung die Wertschätzung des Zeichners und seines Begleiters für das antike Bauwerk, die entspannte Ruhe der Lagernden und das respektlose Verhalten der im Vordergrund links postierten Gestalt miteinander konfrontiert, entwickelt er in der achten Kolosseumsansicht derselben Publikation eine dezidiert unheimliche, finstere Atmosphäre.<sup>531</sup> Einer der Umgänge des Kolosseums wird zum Schauplatz eines Verbrechens, eines Überfalls, den ein mit Schwert bewaffneter Mann auf eine Frau verübt (Abb. 23).

Die 1561 und 1562 publizierten Graphikfolgen aus dem Verlag des Hieronymus Cock weisen in ihren Ansichten ebenfalls eine Vielzahl von Staffagefiguren auf, die die Darstellungen beleben und teils mit verschiedenen Stimmungen unterlegen. Eine Gegenüberstellung von Marten van Heemskercks zeichnerischen Kolosseumsansicht von einem auf dem Palatin gelegenen Betrachterstandpunkt und der davon abgeleiteten, 1561 veröffentlichten Radierung zeigt, wie die in der Heemskerck-Studie nur skizzenhaft angelegten Figürchen bei der Übertragung in das druckgraphische Blatt differenziert ausgearbeitet und mit Leben erfüllt worden sind (Abb. 24).<sup>532</sup>

In einigen Fällen erweist sich eine Deutung der in der Ruine erkennbaren Gestalten als außerordentlich schwierig. Ihr Handeln im Kontext des Kolosseums ist allein aus dem Darstellungszusammenhang nicht zu erklären. So durchquert in der Tafel „Amphitheatri Romani typus“ von 1561 ein Zug von Lanzenträgern, begleitet von einzelnen unbewaffneten Männern, Frauen und Hunden, fluchtartig das Innere des Kolosseums (Abb. 25).<sup>533</sup> Die

<sup>531</sup> Cock 1551, Taf. 8: Radierung: 217 x 307 mm (Darstellung), beschr. r. u.: „COLOSSÆI RO PROSPECTVS 8“, beschr. r. o.: „G.“, bez. u. dat. l. u.: „H. COCK F. 0551“. Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 181, S. 183, Kat. 30; Riggs 1977, S. 258, Kat. 9; Grelle 1987, S. 40, Kat. 1.6; Von Bruegel bis Rubens 1992, S. 492, Kat. 111.1 (Holm Bevers); Zeitler 1999, S. 11, Kat. 14.

<sup>532</sup> Cock 1561, Taf. 1: Radierung, Kupferstich: 242 x 329 mm (Platte), beschr. u.: „PROSPECTVS COLOSSÆI CVM ÆDIBVS ET VARIIS RVINIS ILLI CONTIGVIS“, bez. r. u.: „h. cock excu.“ Angaben nach: Nalis 1998, Bd. 2, S. 41, 44, Kat. 204. Vgl.: Kandler 1969, S. 66, Abb. 26; Riggs 1977, S. 296, Kat. 98; Davis 1994, S. 75, Kat. 3.10. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Federzeichnung: 282 x 237 mm. Angaben nach: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 2, S. 34, Kat. 55r. Vgl.: Egger 1932, Bd. 1, S. 45–46, Taf. 108; Kandler 1969, S. 68–69; Netto-Bol 1975, Anm. 10; Veldman 1977b, S. 110–111.

<sup>533</sup> Cock 1561, Taf. 6: Radierung und Kupferstich: 230 x 325 mm, beschr. l. o.: „Amphitheatri Romani tijpus“, bez. r. u.: „H. cock excude“. Angaben nach: Nalis 1998, Bd. 2, S. 42, S. 46, Kat. 209. Vgl.: Kandler 1969, S. 67, S. 151–152, Kat. 9, Abb. 3; Riggs 1977, S. 297, Kat. 103.

Figuren vermitteln eine hektische, fast panische Betriebsamkeit: Einer der Lanzenträger ist zu Boden gestürzt, eine Frau wendet sich scheinbar besorgt zu den hinter ihr Folgenden um, eine weitere hält ihre Arme heftig gestikulierend empor. Dem Betrachter bleibt gänzlich verborgen, ob es sich tatsächlich um eine Gruppe von Kämpfern auf der Flucht handelt, wer die Angreifer sein mögen und in welchem Zusammenhang die Szenen zu den architektonischen Überresten des antiken Amphitheaters stehen.

Mit seiner Auswahl unterschiedlich agierender Staffagefiguren bemüht sich Hieronymus Cock möglicherweise in erster Linie um die Erfüllung seiner Ankündigung auf dem Frontispiz von 1551, die Überreste des römischen Altertums in „lebendigen Ansichten“ zu veranschaulichen. Ob sich aber aus der Gestaltung dieser teils genreartigen Szenen eine bestimmte Haltung des Antwerpener Künstlers und Unternehmers gegenüber dem antiken Rom und seinen Monumenten ablesen lässt, bleibt fraglich. Ebenso wie in dem malerischen und druckgraphischen Œuvre Marten van Heemskercks werden die Kolosseumbilder mit vielfigurigen, auf den heutigen Betrachter durchaus rätselhaft wirkenden Szenen erfüllt. Der ruinöse Zustand der antiken Architektur wird in den verschiedenen Werken Hieronymus Cocks wie in jenen des Marten van Heemskerck als ein wesentliches Charakteristikum des römischen Monuments präsentiert. Bereits die Radierung, mit der Cock seine Reihe von Ansichten des flavischen Amphitheaters im Jahr 1551 eröffnet, weist in ihrem Titel den Betrachter dezidiert auf den Aspekt der Zerstörung hin:

„Colossaei Ro a Barbaris diruti.“<sup>534</sup>

#### 2.2.4) Etablierung des Ruinenbildes auf dem Druckgraphikmarkt von Antwerpen:

##### Das Kolosseum im Verlag des Philippe Galle

Mit seinen Publikationen, die das römische Amphitheater als eine in zunehmendem Verfall begriffene Ruine thematisieren, steht Hieronymus Cock am Beginn einer neuen Tradition der Wahrnehmung und der Wiedergabe des prominenten Monuments im druckgraphischen Medium. Zwischen 1585 und 1590 erscheint in Antwerpen ein Tafelband, der sich ebenfalls den zerstörten Überresten des antiken Rom widmet, unter dem Titel „Ruinarum vari Prospectus Ruriumque aliquot Delineationes.“<sup>535</sup> Verleger dieser Publikation ist Philippe

<sup>534</sup> Zit. nach: Cock 1551, Taf. 1.

<sup>535</sup> Die Druckgraphikfolge überliefert keinerlei Informationen zu Erscheinungsjahr bzw. -ort. Der erste Kupferstich, der eine Ansicht des Ponte Milvio zeigt, fungiert zugleich als Frontispiz der Serie. Er nennt den Titel, den Inventor sowie den Verleger der Kupferstiche. Manfred Sellink und Marjolein Leesberg datieren das Werk in die Jahre zwischen 1585 und 1590, Anna Grelle zwischen 1560 und 1589. Vgl.: Sellink / Leesberg

Galle, ein ehemaliger Mitarbeiter Cocks, der zwischen 1557 und 1563 als Kupferstecher für das Unternehmen „Aux quatre vents“ tätig gewesen ist. In der Folgezeit etabliert sich Galle als selbständiger Verleger druckgraphischer Werke. Nach dem Tod des Hieronymus Cock im Jahr 1570 übernimmt er dessen führende Position auf dem Graphikmarkt Antwerpens.<sup>536</sup>

Für seine in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts publizierten „Ansichten verschiedener Ruinen und Landschaftsdarstellungen“ greift Galle nach eigener Auskunft auf Entwürfe des Antwerpener Künstlers Hendrick van Cleef zurück.<sup>537</sup> Dessen Biographie ähnelt in gewisser Weise jenen der niederländischen Maler Marten van Heemskerck und Hieronymus Cock.<sup>538</sup> Im Jahr 1551, nur fünf Jahre nach Cock, findet auch Cleef Aufnahme in die Lukasgilde von Antwerpen. Möglicherweise unmittelbar im Anschluss daran unternimmt er eine Studienreise nach Italien. Bei seiner Rückkehr in die Heimat scheint er einen umfangreichen Bestand an Zeichnungen mit sich zu führen. Wie bereits Carel van Mander in seinem „Schilder-Boeck“ betont, bestand dieses Material wohl nicht ausschließlich aus eigenhändigen Studienblättern des Malers. Vielmehr habe er auch Aufnahmen von der Hand anderer Künstler, insbesondere des Melchior Lorck, besessen:

„Hendrick begaf hem tot Landtschap, en is gereyst in Italien, en ander Landen, veel dinghen en ghesichten nae t’leven doende, en conterfeytende, die hy naemaels dickwils in zijn wercken te pas bracht. Hy hadde doch al de plaetsen niet besocht, waer van hy eenighe Steden, Ruwijnen, en Antiquiteyten hadde in teyckeninghe, die ten deele in Print uytcomen: Maer hadde veel dinghen gehadt van een Oosterlingh, geheeten Melchior Lorck, die langhen tijdt te Constantinopel hadde ghewoont.“<sup>539</sup>

Die von Philippe Galle veröffentlichten „Ruinarum vari Prospectus“ stellen somit, im Unterschied zu der ersten Ruinenserie des Hieronymus Cock, keineswegs eine zügige und unmittelbare Umsetzung persönlicher Rombetrachtungen dar: Zwischen der Italienreise des

---

2001, Bd. 1, S. LXI–LXII, Bd. 4, S. 249–250, Kat. R18; Grelle 1987, S. 53–69, Kat. 2. Zu der Publikation: Wurzbach 1906–1911, Bd. 1, S. 288, Kat. 3 (Cleve), S. 567, Kat. 26 (Galle); Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 170, Kat. 1–38; Hollstein 1949–2006, Bd. 7, S. 80, Kat. 423–460; Terlinden 1960, S. 168, Anm. 4; Borroni 1962, S. 88, Kat. 7933; Kandler 1969, S. 78–92, S. 132–133, Anm. 190; Chiarini 1971, S. 7; *Il paesaggio nel disegno del Cinquecento europeo* 1972, S. 112; Catelli Isola / Beltrame Quattrocchi 1975, S. 19–20; Kissner 1990, S. 50, Kat. 89–90; Orenstein 1990, S. 36, Anm. 8; *Incisioni Romane dal 500 all’ 800* 1993, S. 28–29; Aslan 1997, S. 44.

<sup>536</sup> Zu Leben und Werk des Philippe Galle: Wurzbach 1906–1911, Bd. 1, S. 566–567; Terlinden 1960, S. 165–174; Terlinden 1961, S. 101–104; Kandler 1969, S. 81–82; Riggs 1977, S. 100–108, S. 220; Dolders 1987; Sellink 1998, S. 69–70; Sellink / Leesberg 2001, Bd. 1, S. XXXVI–LXII; Sellink 2006, S. 10–12; Burgers 1988, S. 13–14.

<sup>537</sup> Sowohl auf dem Titelblatt mit der Ansicht des Ponte Milvio als auch in den Beischriften der folgenden Kupferstiche wird Hendrick van Cleef als Inventor der Kompositionen identifiziert („Depingebat Henricus à Cleue“, „Henri Cliuen inuen.“). die Darstellungen sind zudem mit seinem Künstlermonogramm „HVC“ bezeichnet.

<sup>538</sup> Zu Leben und Werk des Hendrick van Cleef: Van Mander / Floerke 1906, Bd. 1, S. 234–237; Wurzbach 1906–1911, Bd. 1, S. 288–289; Terlinden 1960, S. 165–174; Terlinden 1961, S. 101–104; Kandler 1969, S. 82–83; Grelle 1987, S. 54; Orenstein 1990, S. 25–36; Hanschke 1998, S. 549; Gori Sassoli 2000a, S. 152–153.

<sup>539</sup> Zit. nach: Van Mander / Floerke 1906, Bd. 1, S. 236. Vgl.: Van Mander / Floerke 1991, S. 140.



Künstlers Hendrick van Cleef und der Publikation der Romansichten in Philippe Galles Verlag liegen vermutlich drei Jahrzehnte. An der Übertragung der zeichnerischen Vorlagen in das druckgraphische Medium ist der Inventor Cleef daher möglicherweise nicht beteiligt gewesen.<sup>540</sup>

Die künstlerische Ausführung erfolgt nun im Kupferstich. Mit der Wahl dieser druckgraphischen Technik verzichtet Galle auf das Spontane und Skizzenhafte, das die Linienführung in den eigenhändigen Radierungen des Hieronymus Cock wesentlich geprägt hat.<sup>541</sup> Vielmehr nähern sich Galles Darstellungen in ihrem Bemühen um eine geschlossene Bildkomposition den 1561 und 1562 erschienenen Ruinenansichten des Verlages „Aux quatre vents“ an. Deren Urheber, vermutlich Joannes und Lucas van Doetecum, hat Philippe Galle bereits während seiner Tätigkeit für Hieronymus Cock kennenlernen können. In den Jahren seiner Selbständigkeit beschäftigt er die technisch versierten Doetecum-Brüder in seinem eigenen Unternehmen.<sup>542</sup>

Bezüglich der Auswahl der Motive und der Perspektiven scheinen die „Ruinarum vari Prospectus“ wesentlich durch die zwischen 1551 und 1562 von Hieronymus Cock publizierten Druckgraphikserien inspiriert worden zu sein. Philippe Galle verzichtet jedoch auf eine konsequente Ordnung der Kolosseumbilder innerhalb seiner Publikation. Auf der zweiten bis vierten Tafel präsentiert er eine Außenansicht des Monuments von Süden sowie zwei Wiedergaben des Kolosseumsinneren. Dann wendet er sich mit einem einzelnen Kupferstich den Diokletiansthermen zu. Darauf folgt eine weitere Darstellung des Kolosseums, eine Innenansicht, die jene dem Bauwerk gewidmete Folge von Kupferstichen endgültig beschließt.<sup>543</sup>

---

<sup>540</sup> Vgl.: Grelle 1987, S. 54: „Tuttavia quelle [incisioni] della prima serie, tutte con monogramma del Van Cleef, recano l'iscrizione 'Henri Cliven inven' o 'Henri Cliven pingebat' che ne attesta il d'après ma non l'autografa.“

<sup>541</sup> Philippe Galle signiert auf dem Frontispiz und den folgenden Blättern ausschließlich als Verleger der Publikation, „Philipp. Gall. excud.“ Über die Identität des Kupferstechers, der die zeichnerischen Vorlagen umgesetzt hat, ist nichts bekannt. Manfred Sellink und Marjolein Leesberg schreiben die Kupferstiche der Werkstatt Philippe Galles zu: Sellink / Leesberg 2001, Bd. 4, S. 249–250, Kat. R18. Vgl. auch: Kandler 1969, S. 83.

<sup>542</sup> Vgl. Philippe Galles Neuauflagen von Doetecum-Graphik aus dem Verlag des Hieronymus Cock (Nalis 1998, Bd. 1, S. 94–109, Kat. 118–161, Bd. 2, S. 119–137, Kat. 300–326, S. 138–143, Kat. 327–338.) sowie eine Folge von Radierungen der Doetecum-Brüder nach Entwürfen des Hans Vredeman de Vries, die um 1572 in Galles Verlag erstmals publiziert wird (Nalis 1998, Bd. 3, S. 166–180, Kat. 703–726.). Zu der arbeitsteiligen Organisation in dem Unternehmen des Philippe Galle, zu seiner Zusammenarbeit mit Entwerfern, Druckern, Kupferstich- und Buchhändlern: Sellink / Leesberg 2001, Bd. 1, S. XLII–XLIII; Sellink 2006, S. 11.

<sup>543</sup> Die Kolosseumsansichten bilden mit vier Kupferstichen einen Schwerpunkt in der Publikation des Philippe Galle. Zu der allgemeinen Anlage der „Ruinarum vari prospectus“: Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 170, Kat. 1–38; Grelle 1987, S. 55.

Der Betrachter der „Ruinarum vari Prospectus“ wird mit dem ersten Kupferstich zum Kolosseum an die Südseite des Architekturkomplexes geführt (Abb. 26).<sup>544</sup> Philippe Galle bietet dem Betrachter seiner Publikation jedoch keine umfassende Gesamtansicht, die das Bauwerk als Ganzes erfahrbar werden lässt. Vielmehr konzentriert sich die Wiedergabe auf die große Bruchstelle im Süden des Monuments, an der die beiden äußeren Umgänge gänzlich zerstört sind und die geborstenen Mauerzüge der inneren Strukturen offen liegen. Bei der Anfertigung der Vorlage für den Kupferstich hat der Zeichner keine Rücksicht auf die Seitenrichtigkeit der Darstellung im Druck genommen worden. Die Wiedergabe erscheint spiegelverkehrt.

Philippe Galle wählt eine Perspektive auf das römische Kolosseum, wie sie im Medium der Druckgraphik bereits 1551 in Hieronymus Cocks Radierungsfolge in ähnlicher Weise ausgearbeitet worden ist (Abb. 22).<sup>545</sup> Das Bedrückende der riesigen Architektur, das Hieronymus Cock in seiner extremen Nahansicht auf die Ruine spürbar werden lässt, ist hier jedoch gänzlich verschwunden. Das Monument präsentiert sich dem Betrachter als eine offene und zugängliche Struktur. Durch die Arkaden und Bruchstellen im Mauerwerk wird der rückwärtige Teil der Arena sichtbar. Die Lichtregie dient nicht mehr einer expressiven Steigerung des Ruinösen und der Zerstörung. Die Ansicht erscheint gleichmäßig ausgeleuchtet. Der Gegensatz von Licht- und Schattenzonen ist deutlich gemildert. Ähnlich den Kolosseumbildern aus dem Verlag „Aux quatre vents“ lässt Philippe Galle zahlreiche Staffagefiguren auftreten. Zu Fuß, zu Pferde und in der Kutsche erfüllen sie die Darstellung mit geschäftigem Leben. Zwei Besucher haben die Mauerzüge der Ruine erklommen und inspizieren die oberen Partien des Bauwerks.

Mit dem Verzicht auf eine dramatische Inszenierung der Architekturruine hält in Philippe Galles Kupferstichserie zugleich ein gewisser Schematismus Einzug in das druckgraphische Kolosseumbild. Die noch aufrecht stehenden Partien des Baus werden als intaktes Mauerwerk mit zumeist glatter Oberfläche präsentiert. Unebenheiten oder Risse stören kaum den Eindruck von stabiler Substanz. Über dem Kolosseum scheinen watteartige Wolkengebilde fest am Himmel zu stehen. Diese vermögen keineswegs der Ansicht eine atmosphärische Wirkung zu verleihen, im Gegensatz zu den Radierungen des Hieronymus

<sup>544</sup> Cleef / Galle o. J. (zwischen 1585 und 1590?), Taf. 2: Kupferstich: 173 x 243 mm (Platte), beschr. m. u.: „Colisei prospectus.“, bez. l. u.: „Henri. Cluien. inuen.“, bez. r. u.: „Philipp. Gall. excud.“, bez. in der Darstellung: „HVC“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, F.C. 10611. Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 160, Kat. 1593; Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 170, Kat. 4; Hollstein 1949–2006, Bd. 7, S. 80, Kat. 426; Kandler 1969, S. 154, Kat. 12, Abb. 6.

<sup>545</sup> Vgl.: Cock 1551, Taf. 2: Radierung: 231 x 336 mm (Darstellung), beschr. m. o.: „COLOSSÆ RO ALIVS PROSPECTVS“, beschr. l. o.: „A“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.F.21.

Cock, in denen unterschiedlich dichte Wolkenschichten und einzelne Vogelschwärme den Himmel mit Leben und Dynamik erfüllen.

Die landschaftlichen Elemente weisen in dem Kupferstich Philippe Galles ebenfalls eine eher trockene Behandlung auf. Sie werden nicht als homogenes, die gesamte Ansicht prägendes Motiv ausgearbeitet. Vielmehr sind einzelne Stellen der Ruine, insbesondere die Kanten der Bruchstellen und die Bogenöffnungen, mit wenigen Sträuchern akzentuiert. Das sich vor dem Kolosseum erstreckende hügelige Gelände ist frei von jeglicher Vegetation. Im Vordergrund rechts ragt jedoch völlig unvermittelt eine Reihe überdimensionierter Grasbüschel in das Bild hinein. Ein einzelner Zweig sprießt hinter dem Stein hervor, der als Träger für das Monogramm des Hendrick van Cleef fungiert. Der stetig zunehmende Verfall der Architektur und die sich ausbreitende Vegetation im Sinne eines zeitlich fortschreitenden Prozesses werden keineswegs so differenziert und überzeugend wie in den Ruinenbildern des Hieronymus Cock vermittelt.

In der zweiten Tafel, die dem Kolosseum gewidmet ist, wird eine neue Perspektive auf das prominente Monument entwickelt (Abb. 27).<sup>546</sup> Das Innere des Bauwerks wird in einer umfassenden Gesamtansicht gezeigt. Der Betrachter befindet sich auf einer Ebene oberhalb der ehemaligen Zuschauerreihen. Unter ihm öffnet sich das weite Areal der Arena, eingefasst von den mehr oder weniger zerstörten Resten der ursprünglich unter dem Zuschauerraum gelegenen Mauerzüge. Zu seiner Rechten erhebt sich die an der Nordseite erhaltene Fassade des Bauwerks. Links ist dagegen jene riesige Bruchstelle im Süden der Ruine, die bereits in der ersten Kolosseumsansicht der Publikation erfasst worden ist, zu erkennen. Über dieser ruinösen Partie wird außerhalb des Kolosseums ein aus mehreren Bauten bestehender Architekturkomplex sichtbar. Aufgrund der sehr schematischen Darstellung lässt er sich nicht zweifelsfrei identifizieren. Möglicherweise zeigt der Kupferstich, in sehr vereinfachter Form, den Lateran mit der Kirche San Giovanni und dem Baptisterium.<sup>547</sup> Der Standpunkt des Betrachters liegt somit wohl im Westen der Kolosseumsruine, oberhalb des Haupteingangs in die Arena. Der Blick fällt über die inneren Strukturen des Bauwerks hinweg auf die östliche Bruchstelle der Fassade. Hier wird am Eingang in die Arena eine Konstruktion sichtbar, die

<sup>546</sup> Cleef / Galle o. J. (zwischen 1585 und 1590?), Taf. 3: Kupferstich: 173 x 244 mm (Platte), beschr. m. u.: „Coliseum Romanum“, bez. l. u.: „Henri. Cliuen. inuen.“, bez. r. u.: „Philipp. Gall. excud.“, bez. in der Darstellung: „HVC“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, F.C. 10610. Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 160, Kat. 1593; Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 170, Kat. 3; Hollstein 1949–2006, Bd. 7, S. 80, Kat. 425; Kandler 1969, S. 154–155, Kat. 13, Abb. 7; Das Colosseum 2006, S. 4, Abb. 3.

<sup>547</sup> Vgl. die weitaus detailliertere Darstellung des Laterankomplexes in dem von Antoine Lafréry publizierten Kupferstich „Le sette chiese di Roma“ (1575): Hülsen 1921, S. 164, Kat. 115; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 183, Kat. 124; Bd. 2, Taf. 236; Fischer 1972, S. 12–15; Zeitler 1999, Kat. 19; Roma Veduta 2000, S. 149–150, Kat. 13 (Barbara Jatta); Barock im Vatikan 2005, S. 191–192, Kat. 99 (Hannes Roser).

aus zwei bogenförmigen Durchgängen im Erdgeschoss sowie einer ebenen Plattform darüber zu bestehen scheint. Das intakte Mauerwerk lässt vermuten, dass es sich hier wohl um einen nachantiken Einbau handelt. Möglicherweise steht dieser in Verbindung mit der Nutzung des Kolosseums durch die Compagnia del Gonfalone. Zwischen 1490 und 1539 veranstaltete diese Bruderschaft in der antiken Ruine alljährlich am Karfreitag aufwendige Passionsspiele. Im Jahr 1519 errichtet sie zudem die Kapelle Santa Maria della Pietà neben dem östlichen Eingang in die Arena.<sup>548</sup> Das genaue Aussehen dieses Sakralbaus im 16. Jahrhundert ist nicht überliefert: Die im 18. Jahrhundert zahlreichen Wiedergaben des Kolosseumsinneren dokumentieren den Zustand der Kapelle nach einer 1622 durchgeführten Restaurierung.<sup>549</sup> Der dritte Kupferstich zum Kolosseum führt den Betrachter weiter in das Innere des Bauwerks (Abb. 28).<sup>550</sup> Er befindet sich in einem jener Gänge, die ursprünglich unter dem Zuschauerraum des Amphitheaters entlangliefen, und blickt durch einen breiten und hohen Bogen in die Arena. Im Hintergrund sind Überreste der Sitzreihen sowie die dahinter steil aufragende Außenmauer mit ihren Fensteröffnungen erkennbar. Die Fassade, die an der Nordseite des Kolosseums weitgehend intakt erhalten ist, erhebt sich in der Darstellung rechts des Zugangs in die Arena. Der Betrachterstandpunkt wäre somit eigentlich im Osten des Bauwerks zu lokalisieren. Allerdings hat sich im 16. Jahrhundert im Inneren der Arena, unmittelbar neben dem östlichen Eingang, die bereits erwähnte Kapelle Santa Maria della Pietà befunden.<sup>551</sup> Diese wird in zahlreichen druckgraphischen Kolosseumbildern des 18.

<sup>548</sup> Zu den Aktivitäten der „Compagnia del Gonfalone“ im Kolosseum: Marangoni 1746, S. 58–60; Statuti della venerabile Archiconfraternita del Confalone 1825, S. 111, Cap. LXX; Gregorovius 1859–1872, Bd. 6, S. 693–694; Ruggeri 1866, S. 147–153; Colagrossi 1913, S. 177–188; Lugli 1946, S. 343; Hager 1973, S. 323; Di Macco 1971, S. 64, S. 133, Anm. 151; Martini 1992, S. 433–444; Wisch 1992, S. 95–105; Alaique Pettinelli 1993, S. 73–98; Rea 1996, S. 41; Rea 1999a, S. 204; Scoditti 2000/2001, S. 61; Ceccarelli 2005a, S. 23–24.

<sup>549</sup> Vgl.: Marangoni 1746, S. 59: „Sopra questa Chiesetta più anticamente stendevasi un piano aperto molto spazioso, sopra gli archi delle antiche scalinate, ristretto con un ala di muro in forma circolare, che anche al presente si vede, a guisa di Teatro, o Tribuna: e sopra questo piano si rappresentava ogn’anno nel Venerdì Santo, la Passione di nostro Signor Gesù Cristo, da Uomini esperti, che figuravano i Personaggi tutti, che da` Santi Evangelisti vengono indicati nell’Istoria della Morte, e Sepoltura del Redentore“. In den „Römischen Skizzenbüchern“ des Marten van Heemskerck befindet sich eine vermutlich vom „Anonymus A“ angefertigte Innenansicht der Kolosseumsruine, in deren Hintergrund die Kapelle Santa Maria della Pietà eingezeichnet ist. Deren genaues Aussehen lässt sich jedoch anhand dieser flüchtigen Skizze kaum rekonstruieren. Vgl.: Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett: Lavierte Federzeichnung: 186 x 259 mm. Angaben nach: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 2, S. XIV–XV, S. 41, Kat. 71. Vgl.: Colagrossi 1913, S. 188.

<sup>550</sup> Cleef / Galle o. J. (zwischen 1585 und 1590?), Taf. 4: Kupferstich, beschr. m. u.: „Colisei prospectus.“, bez. l. u.: „Henri. Cliuen. inuen.“, bez. r. u.: „Philipp. Gall. excud.“, bez. in der Darstellung „HVC“. Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 160, Kat. 1593; Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 170, Kat. 2; Hollstein 1949–2006, Bd. 7, S. 80, Kat. 424; Kandler 1969, S. 155, Kat. 14, Abb. 8.

<sup>551</sup> Zu Santa Maria della Pietà: Marangoni 1746, S. 58–59; Statuti della venerabile Archiconfraternita del Confalone 1825, S. 111, Cap. LXX; Gregorovius 1859–1872, Bd. 6, S. 694; Ruggeri 1866, S. 147–153; Colagrossi 1913, S. 186–188; Lugli 1946, S. 343; Vitali o. J.; Hager 1973, S. 322–323; Martini 1992, S. 440–444; Wisch 1992, S. 95–100; Rea 1999a, S. 209; Scoditti 2000/2001, S. 61; Hager 2002, S. XIV; Ceccarelli 2005a, S. 22–26.

und 19. Jahrhunderts dokumentiert.<sup>552</sup> Philippe Galles Kupferstich dagegen verzichtet auf eine Wiedergabe des kleinen Sakralbaus. Somit könnte es sich doch um eine Ansicht des im Westen gelegenen Haupteingangs handeln. Die Darstellung wäre dann seitenverkehrt. Der Zeichner, der die unmittelbare Vorlage für den Kupferstich angefertigt hat, hätte somit keine Rücksicht auf die Umkehrung des Bildes im Druck genommen.

Wie in der Außenansicht des Monuments lässt Philippe Galle in den beiden Tafeln zum Kolosseumsinneren zahlreiche unterschiedlich agierende Staffagefiguren in Erscheinung treten. In der Arena und den umliegenden Gängen sind einzelne Besucher erkennbar. Reiter und Kutschen durchqueren das Bauwerk.<sup>553</sup> Ein Liebespaar hat sich zu einem Rendezvous in ein verstecktes Gewölbe zurückgezogen. Auf einer Ebene oberhalb des Zuschauerraumes hat sich ein Zeichner niedergelassen.

Der die Kolosseumsansichten abschließende Kupferstich wirft, analog zu der entsprechenden Radierung des Hieronymus Cock, einen Blick in einen der weiten Umgänge des Bauwerks (Abb. 29).<sup>554</sup> Dieser ist allerdings nicht Teil eines unheimlichen labyrinthischen Kolosseumsinneren, in dem düstere Gestalten ihr Unwesen treiben (Abb. 23). Reiter und Spaziergänger mit Hunden beleben den hell ausgeleuchteten Raum. Die antike Architektur wird in das Leben des zeitgenössischen Rom, dessen Bauten im fernen Hintergrund sichtbar sind, integriert. Das Mauerwerk der Ruine erscheint auch hier als stabile, weitgehend intakte Struktur. Die Vegetation beschränkt sich auf einzelne Zonen. Jener Weg, der in der Radierung des Hieronymus Cock noch von Geröll, Sträuchern und Steinbrocken blockiert schien, präsentiert sich in dem Kupferstich des Philippe Galle als eine breite und ebene Straße.

Obwohl Philippe Galle sowohl auf dem Frontispiz als auch auf den einzelnen Blättern seiner Ruinenserie Hendrick van Cleef ausdrücklich als Inventor der Kompositionen benennt, bleibt dessen künstlerischer Einfluss auf die Gestaltung der druckgraphischen Publikation unklar. Ob es sich bei den Vorlagen tatsächlich ausschließlich um eigenhändige Zeichnungen oder

<sup>552</sup> Vgl. z. B.: Fontana 1725, S. 49, Taf. 5; Overbeke 1709 (1763), Taf. 29; Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 37; Rossini 1823, Taf. 77. In dem 1809 datierten Korkmodell des Carlo Lucangeli wird dieser Sakralbau im Inneren der Kolosseumsruine in allen Einzelheiten nachgebildet: Paris, Ecole des Beaux-Arts. Vgl.: Rea 1999a, S. 217.

<sup>553</sup> Das im Kolosseum tatsächlich Kutschen und Pferdekarren unterwegs waren, bezeugt im 18. Jahrhundert Giovanni Bonifacio Bagatta, der 1746 von einem Projekt zur Umwandlung des Kolosseums in einen Sakralraum zu Ehren der frühchristlichen Märtyrer berichtet: „[...] per hauerne l'approuatione de Papa, e con la sua Auctorita fare, che totalmente si chiudesse, et impedisse, per maggior veneratione di esso, il transito per quello di Carrozze, Carrette e simili“ (Giovanni Bonifacio Bagatta: Vita del ven. servo di Dio D. Carlo de' Tomasi. Rom: Fratelli Pagliarini 1746). Zit. nach: Di Macco 1971, S. 82–83. Zur Nutzung der Kolosseumsruine als Teil des Wegesystems im mittelalterlichen Rom: Rea 1996, S. 30–31, Abb. 33.

<sup>554</sup> Cleef / Galle o. J. (zwischen 1585 und 1590?), Taf. 6: Kupferstich: 175 x 243 mm (Platte), beschr. m. u.: „Colisei prospectus.“, bez. l. u.: „Henri. Cluien. inuen.“, bez. r. u.: „Philipp. Gall. excud.“, bez. in der Darstellung: „HVC“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, F.C. 10613. Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 160, Kat. 1593; Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 170, Kat. 6; Hollstein 1949–2006, Bd. 7, S. 80, Kat. 428; Kandler 1969, S. 156–157, Kat. 15, Abb. 9; Grelle 1987, S. 59, Kat. 2.3; Garms 1995, S. 139, Kat. C100.

vielmehr auch um Aufnahmen von der Hand anderer Künstler handelt, die der Antwerpener Maler möglicherweise während seines Italienaufenthaltes erworben hat, ist nicht rekonstruierbar. Allerdings hat sich im Berliner Kupferstichkabinett eine lavierte Federzeichnung erhalten, die als Inspirationsquelle für einen der Kupferstiche in Philippe Galles Serie gedient haben könnte, für eine als „*Thermae Caracallae*“ betitelte Innenansicht einer monumentalen Architekturrüine.<sup>555</sup> Die Zeichnung befindet sich heute in den „römischen Skizzenbüchern“ des Marten van Heemskerck. Ihre Zuschreibung an den Haarlemer Maler ist aber keineswegs sicher.<sup>556</sup> Christian Hülsen und Hermann Egger haben jedoch das dargestellte Motiv zweifelsfrei identifizieren können.<sup>557</sup> Es handelt sich um eine Innenansicht der Kolosseumsruine. Der Betrachter befindet sich im Süden des Monuments und blickt durch den dortigen Haupteingang in das Innere der Arena. An den Gewölben sind noch Reste der Stuckdekoration erkennbar. Im Hintergrund erscheint skizzenhaft die obere Kontur der Nordfassade mit ihren Fensteröffnungen. Philippe Galles Kupferstich, der vermutlich auf dieser Zeichnung oder einer sehr ähnlichen Studie basiert, benennt fälschlicherweise die wiedergegebene Architektur als „*Thermae Caracallae*“ (Abb. 30). Möglicherweise ist dieser Irrtum ein Indiz dafür, dass der Künstler der zeichnerischen Vorlage für die Ausarbeitung der Kupferstiche und die Formulierung der Bildunterschriften nicht zur Verfügung gestanden hat. Marten van Heemskerck ist zu dem Zeitpunkt der Publikation bereits verstorben. Hendrick van Cleef stirbt im Jahr 1589. Für eine gewisse Distanz zwischen der Anfertigung der Romzeichnungen und der Ausarbeitung der Kupferstiche spricht auch die Tatsache, dass sämtliche Wiedergaben des römischen Kolosseums seitenverkehrt erscheinen.<sup>558</sup>

Die „*Ruinarum vari Prospectus*“ des Philippe Galle bezeugen den dauerhaften Erfolg der Idee, die erstmals von Hieronymus Cock realisiert worden ist, Ansichten verschiedener Ruinen

<sup>555</sup> Cleef / Galle o. J. (zwischen 1585 und 1590?), Taf. 7: Kupferstich: 175 x 245 mm (Platte), beschr. m. u.: „*Thermæ Caracallæ*.“, bez. u. num. l. u.: „7. Henri Cliven. inuen.“, bez. r. u.: „Philipp. Gall. excud.“, in der Darstellung „HVC“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, F.C. 10614. Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 170, Kat. 7; Hollstein 1949–2006, Bd. 7, S. 80, Kat. 429; Kandler 1969, S. 80, S. 89; Grelle 1987, S. 60, Kat. 2.4.

<sup>556</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett: Lavierte Federzeichnung: 132 x 254 mm. Angaben nach: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 2, S. 37, Kat. 59 (eigenhändige? Federzeichnung Heemskercks). Vgl.: Veldman 1977b, S. 113 (Zuschreibung: „Mantuan sketchbook of Anonymous A“).

<sup>557</sup> Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 2, S. 37, Kat. 59: „Aus dem Kolosseum. Blick in die Arena durch den südlichen Haupteingang, an dessen Wölbung bedeutende Reste der Stuckdekoration“.

<sup>558</sup> Allerdings enthält die 1551 von Hieronymus publizierte Ruinenserie, die sicherlich unmittelbar unter dem Einfluss der Romerfahrten des Antwerpener entstanden ist, ebenfalls seitenverkehrte Wiedergaben des Kolosseums. Vgl. z. B.: Cock 1551, Taf. 5: Radierung: 300 x 223 mm (Darstellung), mm (Blatt), beschr. m. o.: „*COLOSSÆI RO PROSPECTVS 5*“, bez. l. u.: „H. COCK FE.“, bez. l. o.: „D“, dat. l. u.: „1550“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.F.21.

Roms in einem Tafelwerk zusammenzufassen und auf dem Antwerpener Druckgraphikmarkt, fern der Ewigen Stadt, zu veröffentlichen. Die Faszination für die zerstörten Überreste des antiken Rom hat offenbar nicht nur die italienreisenden Künstler, sondern auch die Kundschaft der geschäftstüchtigen Verleger Hieronymus Cock und Philippe Galle erfasst. Die Gründe für dieses ausgeprägte Interesse am Motiv der Romruine lassen sich nicht gänzlich klären. Vorstellungen von der Vergänglichkeit des Menschen und seiner Werke sowie eine Distanz gegenüber der weltlichen Prachtentfaltung und dem Machtstreben der römisch-katholischen Kirche mögen ebenso eine Rolle gespielt haben wie eine gewisse Sensibilität für die sicherlich als exotisch empfundene Wirkung zerstörter Großarchitektur. So verschieden die Graphiken des Cornelis Teunissen-Anthoniszoon, des Marten van Heemskerck, des Hieronymus Cock und des Philippe Galle im Einzelnen gestaltet sind, verbindet sie doch die Wahrnehmung des Kolosseums als eine von Verfall gezeichnete Ruinenarchitektur. Damit unterscheiden sich die nördlich der Alpen entwickelten Wiedergaben des prominenten Monuments erheblich von den Rekonstruktionen des flavischen Amphitheaters, die von Antonio Salamanca, Antoine Laféry und Sebastiano Serlio publiziert worden sind. Das Kolosseum als neuzeitliche Ruine wird im Laufe des 16. Jahrhunderts auch in Tafelwerken südlich der Alpen thematisiert, allerdings in einer gänzlich anderen Weise, als es in den Radierungen und Kupferstichen der niederländischen Künstler geschehen ist.

### 2.3) Das Kolosseum als Ruine des neuzeitlichen Rom in der Druckgraphik südlich der Alpen

#### 2.3.1) Ruinenbilder für den römischen und den internationalen Druckgraphikmarkt:

##### Das Kolosseum in Radierungen Antoine Lafrérys und Étienne Du Péracs

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts prägt das Bild der von Zerstörung gezeichneten Ruine die Darstellung des römischen Kolosseums in der Druckgraphik nördlich und südlich der Alpen. Dabei werden verschiedene Perspektiven auf das Monument entwickelt, entsprechend den Intentionen der Autoren und Verleger druckgraphischer Werke. 1575 veröffentlicht der in Rom ansässige Verleger Lorenzo della Vaccheria einen Tafelband, der ausschließlich den Überresten der römischen Antike gewidmet ist, unter dem Titel „I Vestigi dell’Antichità di Roma raccolti et ritratti in Prospettiva con ogni Diligentia da Stefano dv Perac Parisino“.<sup>559</sup>

Ein aufwendig gestaltetes Frontispiz eröffnet die Publikation.<sup>560</sup> Der Titel erscheint als Inschrift in einem architektonischen Rahmen, ähnlich einem Epitaph. Zu beiden Seiten des Titels treten allegorische Figuren der Fama und des Tempus auf, begleitet von Inschriften, die den Ruhm als eine der Zeit und ihrer Zerstörungskraft widerstehende Macht preisen: „Senza temer’ di tempo o di sua rabbia. E pur la fama d’un mortal non domo“. Das Frontispiz entwickelt so im Kontext der „Vestigi dell’Antichità“ die Idee, der Ruhm des antiken Rom lebe in seinen Überresten fort, gemäß dem in Humanisten- und Künstlerkreisen des 16. Jahrhunderts verbreiteten Motto „Roma quanta fuit ipsa ruina docet“.

Autor der Publikation ist ein aus Frankreich stammender Künstler, Étienne Du Pérac, der um 1559 nach Rom gekommen ist und seine Eindrücke der Ewigen Stadt in Zeichnungen und Radierungen dokumentiert.<sup>561</sup> Über seine frühe Tätigkeit in Frankreich ist wenig bekannt. Um

<sup>559</sup> Zu der Publikation: Ehrle 1908, S. 10–11, Anm. 9; Ashby 1915b, S. 401–421; Ashby 1916a, S. 358–359; Zerner 1965, S. 507–512; Oberhuber 1966, S. 155–156; Kandler 1969, S. 92–105, S. 156, Anm. 210; Barche 1985, S. 47–48; Grelle 1987, S. 71–96, Kat. 3; Reed / Wallace 1989, S. 83–85, Kat. 38; Kissner 1990, S. 66, Kat. 125; Incisioni romane dal 500 all’800 1993, S. 30; Davis 1994, S. 48–49, Kat. 2.11; Stoschek 1999, S. 47–49.

<sup>560</sup> Radierung: 215 x 379 mm (Platte), beschr. im mittleren Feld: „I VESTIGI / DELL’ANTICHITÀ DI ROMA / RACCOLTI ET RITRATTI IN PROSPETTIVA / CON OGNI DILIGENTIA / DA STEFANO DV PERAC PARISINO / ALL’ ILL.<sup>MO</sup> ET ECCELL.<sup>MO</sup> SIG. / IL SIG. GIACOMO BVONCOMPAGNI / GOVERNATOR GENERALE / DI SANTA CHIESA“, beschr. im unteren Feld: „IN ROMA appresso Lorenzo della Vaccheria alla / insegna della palma. Con priuilegio del Som. Pont. / L’ANNO MDLXXV.“ beschr. l. u.: „Senza temer di tempo o di sua rabbia.“, beschr. r. u.: „E pur la fama d’un mortal non domo.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 528-1750 gr raro. Vgl.: Ashby 1915b, S. 411–413, Abb. 10; Grelle 1987, S. 73.

<sup>561</sup> Das Frontispiz der „Vestigi dell’Antichità“ bezeichnet Du Pérac als „Parisino“. Er stammt vermutlich aus der Stadt oder der Diözese von Paris. Zu Leben und Werk Étienne Du Péracs: Ehrle 1908, S. 8–11; Ashby 1915b, S. 401–421; Ashby 1916b; Ciprut 1960, S. 161–173; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 67–68; Zerner 1963, S. 325–326;



1525 geboren, wird er vermutlich in den fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts in Venedig zum Radierer ausgebildet. Nach seiner Ankunft in Rom arbeitet er für den florierenden Verlag des Antoine Lafréry. Hier sind die meisten seiner Werke publiziert.<sup>562</sup> In den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts ist er für den Gelehrten Onofrio Panvinio als Illustrator der antiquarischen Abhandlung „De ludis circensibus“ tätig.<sup>563</sup> Die enge Zusammenarbeit mit Panvinio fördert sicherlich Du Péracs eigenes Interesse an der Topographie des antiken Rom: 1574 erscheint ein von ihm entwickelter Übersichtsplan der antiken Stadt, die „Urbis Romae Sciographia ex Antiquis Monumentis“, in dem die antiken Bauwerke in rekonstruiertem Zustand erfasst sind.<sup>564</sup> Drei Jahre später folgt der Plan des zeitgenössischen Rom unter dem Titel „Novae Urbis Romae Descriptio“.<sup>565</sup>

Der 1575 publizierte Tafelband „I Vestigi dell’Antichità di Roma“ lässt sich ebenfalls in die Reihe wissenschaftlich-ambitionierter Werke Du Péracs einfügen. Auf dem zweiten Blatt seiner Publikation wendet sich der Autor in einem Dedikationsbrief an eine bedeutende Persönlichkeit des zeitgenössischen Rom, Giacomo Buoncompagni, den leiblichen Sohn Papst Gregors XIII.<sup>566</sup> Du Pérac betont den hohen Anspruch der von ihm realisierten Publikation. Er unterstreicht den besonderen Wert seiner Radierungen für den Rezipienten: Die sorgfältig ausgearbeiteten Wiedergaben der „residui della Romana grandezza“ sollen als Anschauungsmaterial im Rahmen einer gelehrten Beschäftigung mit der römisch-antiken Architektur dienen. Der Autor verweist in diesem Kontext auf einen eigenen Traktat, der öffentlichen und privaten Gebäuden der Antike gewidmet gewesen sei. Die druckgraphische

Kandler 1969, S. 92–94; Reed / Wallace 1989, S. 83–85; Grelle 1987, S. 72–96; Maddalo 1988a, S. 159, Anm. 31; Ferrary 1996, S. 34–38.

<sup>562</sup> Vgl.: Hülsen 1921, S. 170.

<sup>563</sup> Zerner 1963, S. 325–326; Zerner 1965, S. 509–510; Oberhuber 1966, S. 156; Reed / Wallace 1989, S. 83; Ferrary 1996, S. 26–38. Zur Publikation Panvinius: Kissner 1990, S. 332, Kat. 909; Davis 1994, S. 71–72, Kat. 3.8; Ferrary 1996; Herklotz 1998, S. 19–22; Campagnolo 1997, S. 426–427.

<sup>564</sup> Kupferstich auf acht Platten: 525 x 370 mm (4 äußere Blätter), 525 x 425 mm (vier innere Blätter), beschr. oben: „VRBIS ROMAE SCIO / GRAPHIA EX ANITQVIS MONVM/ ENTIS ACCVRATISS / DELINEATA“. Angaben nach: Frutaz 1962, Bd. 1, S. 67–68, Kat. 22, Bd. 2, Taf. 37–50. Vgl.: Ashby 1915b, S. 402–403; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 7–8, Kat. 65; Scaccia Scarafoni 1939, S. 27–28, Kat. 18–19; Wittkower 1964, S. 12; Kissner 1990, S. 66, Kat. 126.

<sup>565</sup> Radierung, Kupferstich auf vier Platten: 823 x 1050 mm (Platte), 855 x 1075 mm (Blatt), beschr. m. o.: „NOVA VRBIS ROMAE DESCRIPTIO“. Angaben nach: Roma Veduta 2000, S. 153–154, Kat. 16 (Barbara Jatta). Vgl.: Ehrle 1908, S. 25–33; Ashby 1915b, S. 404–405; Hülsen 1915 (1933), S. 66–68, Kat. 73; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. XVI, S. 15, Kat. 121; Scaccia Scarafoni 1939, S. 89, Kat. 159; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 186, Kat. 127, Bd. 2, Taf. 247–255; Aragozzini / Nocca 1993, S. 50–51; Roma Veduta 2000, S. 153–154, Kat. 16 (Barbara Jatta).

<sup>566</sup> Du Pérac 1575, Taf. 2, beschr.: „ALL’ ILL.<sup>MO</sup> ET ECC.<sup>MO</sup> SIG.<sup>OR</sup> IL S.<sup>OR</sup> GIACOMO BVONCOMPAGNI / GOVERNATOR GENERALE DI SANTA CHIESA“. Vgl.: Ashby 1915b, S. 411–413; Grelle 1987, S. 72.

Darstellung fungiert somit in erster Linie als Dokumentations- und Publikationsmedium, um die antike Ruine als Studienobjekt einem breiten Fachpublikum zur Verfügung zu stellen.<sup>567</sup>

Die Auswahl und Abfolge der Radierungen innerhalb der Publikation belegen das ausgeprägte Interesse Du Péracs an der römischen Topographie.<sup>568</sup> In seinen Ansichten erschließt er die Monumente dem Rundgang eines Romreisenden folgend, beginnend mit dem Forum Romanum als politischem und religiösem Zentrum der antiken Stadt, gefolgt von den Überresten der kaiserlichen Paläste auf dem Palatin, dem Circus Maximus, den Tempeln des Forum Boarium, dem Septizonium sowie den Ruinen des Caelius. Im Anschluss daran wendet sich Du Pérac den antiken Monumenten in dem zwischen Caelius und Esquilin gelegenen Tal zu: Zunächst werden der Konstantinsbogen und die Meta Sudans in einer gemeinsamen Ansicht von Nordwesten gezeigt. Im Hintergrund rechts ist zudem der Titusbogen zu erkennen, der zugleich den Zugang zum Forum Romanum bildet.<sup>569</sup>

Mit dieser Radierung ist der Betrachter der „Vestigi dell’Antichità“ bereits in unmittelbare Nähe des flavischen Amphitheaters gelangt. Für die folgende Ansicht scheint er sich nur wenige Schritte weiter nach Norden bewegt und sich dem Kolosseum zugewandt zu haben: Die monumentale Ruine erhebt sich nun unmittelbar vor ihm (Abb. 31). Rechts im Bild ist erneut die Meta Sudans erkennbar. Sie dient somit als Anknüpfungspunkt zu der vorhergehenden Radierung: In beiden Darstellungen wird sie mit dem Buchstaben „A“ gekennzeichnet.<sup>570</sup>

<sup>567</sup> Dieses Werk, das Du Pérac selbst als „trattato [...] degli Edificij così publici, come priuati, i quali furono in uso presso agli Antichi“ charakterisiert, konnte bisher nicht identifiziert werden. Vgl.: Ashby 1915b, S. 412–413, Abb. 11; Petrucci 1932, S. 478; Wittkower 1964, S. 31.

<sup>568</sup> Vgl.: Reed / Wallace 1989, S. 83: „As views, Dupérac’s prints were unprecedented in their archaeological and topographical accuracy. Earlier prints, such as the etchings of Hieronymus Cock, were picturesque rather than antiquarian, and their subjects were often partly or wholly fanciful. It is likely that Lafrery and Dupérac were prompted by prints like Cock’s to create their scholarly etchings. ‘Vestigi dell’Antichità di Roma’ (‘The ruins of Ancient Rome’) contains the romanticized visions of an artist who was also a historian of culture and architecture, an archaeologist, and a topographer.“ Zur Anlage der „Vestigi dell’Antichità“: Ashby 1915b, S. 412; Kandler 1969, S. 94–97; Barche 1985, S. 47–48; Grelle 1987, S. 73–96. Vgl. dagegen die Konzeption der Ruinenserie des Hieronymus Cock: Barche 1985, S. 45; Grelle 1987, S. 33–52.

<sup>569</sup> Du Pérac 1575, Taf. 15: Radierung: 215 x 382 mm, beschr. u.: „Vestigij dell’arco di Constantino quale oggi di tutti l’altri è il più intiero, doue si puo conoscere in qual delineatione fusse uenuta la scultura per essere detto arco fatto degl’ornamenti dell’arco di Traiano. Nel segno A si uede un pezzo di muro di / mattoni in forma di una meta, quale fu da gl’antichi detta meta sudans, perche da essa ne uscua gra copia d’acque per comodo del publico. Nel segno B si uedeno li uestigij dell’arco di Tito quale è di più bella maniera d’archi / tettura di tutti gl’altri et anco ui si uede sculpito il suo triunfo.“, num. r. u.: „15“. Angaben nach: Stoschek 1999, S. 47, Abb. XX, S. 49, S. 59, Anm. 111. Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 40, Kat. 366; Grelle 1987, S. 84, Kat. 3.8.

<sup>570</sup> Du Pérac 1575, Taf. 16: Radierung: 214 x 378 mm (Darstellung inkl. Schriftfeld); 290 x 451 mm (Blatt), beschr. u.: „Vestigij della parte di fuora dell’Anfiteatro di Tito, qual fu primo edificato da Vespasiano suo padre, poi da lui dedicato, Fu questo edificio di pietra d’trauertino, e’ diforma ouale, ornato con pilastri, e’ colonne di mezzo rileuo, d’opera dorica, / Ionica, e’ corinthia, Hoggi si uede gran parte rouinato, et si chiama uolgarmente il Coliseo, al segno .A. era la Meta sudante così chiamata da gli Antichi perche da lei uscua una fontana con gran copia d’acqua.“, num. r. u.: „16“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 528-1750 gr raro. Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 160, Kat. 1587; Zerner 1965, S. 509; Kandler 1969, S. 153, Kat. 11, Abb. 5; Grelle 1987, S. 73; Stoschek 1999, S. 47, S. 49, Abb. XIX, S. 59, Anm. 110.

Anders als Hieronymus Cock und Philippe Galle widmet Du Pérac in seiner Publikation dem Kolosseum lediglich eine Radierung. Und das von ihm entworfene Bild der Ruine unterscheidet sich grundlegend von den Wiedergaben in den Antwerpener Tafelwerken. Auf eine Betonung oder Inszenierung des Ruinösen als eine eigenständige ästhetische Qualität wird weitgehend verzichtet. Vielmehr bemüht sich die Darstellung um eine Bestandsaufnahme der römischen Realität, die sowohl die Architektur des antiken Monuments als auch dessen Integration in das unmittelbare städtische Umfeld berücksichtigt. Du Pérac wählt eine Perspektive, in der er sämtliche Charakteristika des Bauwerks anschaulich zu vermitteln vermag. Er präsentiert das Kolosseum in einer umfassenden Gesamtansicht von Westen. In dem hier sichtbaren Bereich der Architektur existieren keine in nachantiker Zeit hinzugefügten Einbauten, ganz im Gegensatz zu der östlichen Partie der Ruine, wo im 16. Jahrhundert noch Mauerzüge des mittelalterlichen „Palatium Frangipanis“ vorhanden sind. Der Blick des Betrachters fällt ungehindert auf die erhaltenen Strukturen des antiken Amphitheaters. Links wird ein Teil der an der Nordseite weitgehend intakten Kolosseumsfassade sichtbar. An dieser lässt sich die ursprüngliche architektonische Gliederung der einzelnen Geschosse mit den variierenden Ordnungen, den Halbsäulen und Pilastern ablesen. Nach rechts sind die äußeren Mauerzüge verschwunden. Jenseits der Bruchstelle wird ein Einblick in die unteren Geschosse der beiden Umgänge mit ihrer jeweiligen Wandgliederung gewährt. Du Pérac macht sich somit den tatsächlichen Erhaltungszustand der Ruine zunutze, um die inneren Strukturen des antiken Bauwerks dem Betrachter offen zu legen.<sup>571</sup>

Bereits in der von Antoine Lafréry in den vierziger Jahren publizierte Rekonstruktion des römischen Amphitheaters durch Nicolas Beatrizet wurde die Architektur für den Betrachter quasi aufgebrochen: Ein Viertel aus dem in den übrigen Partien völlig intakt wiedergegebenen Bau schien herausgelöst und beseitigt worden zu sein. Die Mauerkanten der so entstandenen Lücke wurden als Bruchstellen charakterisiert. Beatrizet verwendete somit eine Form von künstlicher Ruinierung, um eine kombinierte Innen- und Außenansicht des römischen

---

<sup>571</sup> Aus einer vergleichbaren Haltung gegenüber den Monumenten Roms heraus scheint der aus einem Textfragment und Zeichnungen bestehende Codex „Disegni de le ruine di Roma e come anticamente erano“ entstanden zu sein. So erfolgt hier eine unmittelbare Gegenüberstellung einer analogen Ansicht der Kolosseumsruine mit einer Rekonstruktionszeichnung des antiken Amphitheaters (fol. 23v–24r). Über Zuschreibung und Datierung dieses Codex herrscht Uneinigkeit in der Forschung. Jedoch lässt sich ein enger Bezug zu den „Vestigi dell’ Antichità“ des Étienne Du Pérac feststellen. Zahlreiche Ruinedarstellungen, wie jene des Kolosseums, stimmen mit den entsprechenden Radierungen in Du Péracs Publikation überein. Vgl.: Ashby 1908, S. 263–264. Zu dem Codex: Ashby 1908, S. 245–264; Ashby 1915b, S. 405; Wittkower 1964; Thoenes 1965, S. 10–12, S. 17–20; Zerner 1965, S. 507–512; Kandler 1969, S. 101–105; Grelle 1987, S. 75.

Amphitheatern entwickeln zu können (Abb. 10).<sup>572</sup> Diese Intention einer Durchdringung der Architektur bis in ihre inneren Strukturen wird bei Du Pérac mit dem konkreten Baubestand des neuzeitlichen Kolosseums in Einklang gebracht. Durchaus vergleichbar mit den Ruinenbildern des Hieronymus Cock schildert Du Pérac in seiner Radierung detailliert die Zerstörung des antiken Monuments. Risse und Bruchstellen im Mauerwerk sowie die überhandnehmende Vegetation prägen auch hier das Bild des Kolosseums von Rom.<sup>573</sup>

Wie in den Druckgraphikfolgen aus dem Verlag „Aux quatre vents“ ist die Architektur des Kolosseums in den „Vestigi dell’Antichità“ eingebunden in eine ländliche Szenerie, die von Erdhügeln, Bäumen und Sträuchern geprägt wird. Unbefestigte Wege führen durch die Landschaft. Einzelne Staffagefiguren dienen auch hier einer Belebung des Ruinenbildes. Eine kleine Gruppe strebt auf den westlichen Eingang des Kolosseums zu. Zwei weitere Figuren haben sich nahe der Meta Sudans eingefunden. Eine der beiden weist mit ihrem ausgestreckten Arm auf das antike Monument hin.

Jedoch verzichtet Du Pérac auf eine dramatische Steigerung der Ruine. Das Kolosseum wird in der Radierung zwar durchaus monumental und blattfüllend gezeigt, wie es auch in der ersten Ansicht des Bauwerks in Hieronymus Cocks „Praecipua aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monimenta“ präsentiert wird (Abb. 20). Allerdings steht der Betrachter von Du Péracs „Vestigi dell’Antichità“ auf einer etwas erhöhten Position, vermutlich im Garten von Santa Francesca Romana nahe den Überresten des Venus- und Romatempels, und blickt über das sich im Vordergrund erstreckende Gelände hinweg unmittelbar auf das antike Monument. Die Wahl dieses Betrachterstandpunkts ermöglicht es Du Pérac, das Kolosseum in seiner Gesamtheit ohne extreme perspektivische Verkürzungen aufzunehmen.<sup>574</sup>

Entsprechend dem wissenschaftlichen Anspruch seiner Publikation ergänzt Du Pérac die Kolosseumsansicht um eine zweizeilige Inschrift am unteren Blattrand. Hier informiert er über die kaiserlichen Bauherren des römischen Amphitheatern, das ursprüngliche Aussehen

<sup>572</sup> Kupferstich: 417 x 575 mm (Darstellung), 491 x 634 mm (Blatt). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dm 505-1740 raro. Vgl.: Hülsen 1921, S. 145–146, Kat. 18; McGinnis / Mitchell 1976, Kat. 117; Zeitler 1999, Kat. 6; Reiss & Sohn 2002, S. 422, Kat. 3427 (17), Abb. S. 409; Bianchi 2004, S. 9–10, Kat. D32.

<sup>573</sup> Trotz der signifikanten Unterschiede zwischen den römischen und Antwerpener Ruinenserien ist Étienne Du Pérac möglicherweise auch durch den Erfolg von Hieronymus Cocks Werken zu seiner eigenen Publikation inspiriert worden. Vgl.: Reed / Wallace 1989, S. 83.

<sup>574</sup> Das Aussehen des Kolosseumstals im 16. Jahrhundert wird in zahlreichen Romplänen und -panoramen überliefert, wie z. B. in einem Panorama des Hendrick van Cleef (Federzeichnung: 259 x 415 mm, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. FN 495) sowie in Étienne Du Péracs „Pianta di Roma“ von 1577. Vgl.: Scaccia Scafaroni 1939, S. 77, Kat. 133 (Cleef), S. 89, Kat. 159 (Du Pérac); Frutaz 1962, Bd. 1, S. 165, Kat. 106, Bd. 2, Taf. 180 (Cleef), Bd. 1, S. 186, Kat. 127, Bd. 2, Taf. 247–255 (Du Pérac); Roma Veduta 2000, S. 152–154, Kat. 15 (Mario Gori Sassoli: Cleef), Kat. 16 (Barbara Jatta: Du Pérac). Für weitere Beispiele: Frutaz 1962, Bd. 1, Kat. 103–142; Bd. 2, Taf. 176–282; Di Macco 1971, S. 441, Kat. 117, Kat. 119–120, Kat. 123; Roma Veduta 2000, S. 150–151, S. 155–159.

des Bauwerks, das verwendete Material, die ovale Anlage sowie die Fassadengestaltung mit Pilastern und Halbsäulen dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung. Abschließend verweist er auf den aktuellen Erhaltungszustand des Monuments und seine Benennung als „Coliseo“ in nachantiker Zeit.<sup>575</sup>

Obwohl die Meta Sudans in den Ansichten des Kolosseumstals lediglich als ein Nebenmotiv in Erscheinung tritt, wird sie in beiden Radierungen mit dem Buchstaben „A“ gekennzeichnet und in den Textzeilen am unteren Bildrand als Überrest eines antiken Brunnens gedeutet. Du Péracs Streben nach wissenschaftlicher Genauigkeit und Vollständigkeit der von ihm vermittelten Informationen wird somit auch in seinen Bildunterschriften offensichtlich.

Die sorgfältige Wiedergabe der römischen Topographie sowie die klare Identifizierung und Deutung der dargestellten Monumente lassen die Veduten der „Vestigi dell’Antichità“ als ideale Ergänzung zu Du Péracs Stadtplänen des antiken und zeitgenössischen Rom erscheinen. Das hier offensichtliche Bemühen um eine authentische Darstellung der römischen Wirklichkeit erklärt sich sicherlich auch aus dem Publikationsort von Du Péracs Radierungen. Kunden des Lorenzo della Vaccheria konnten, ausgestattet mit den „Vestigi dell’Antichità“, einen Rundgang durch Rom unternehmen und die auf den Ansichten enthaltenen Bild- und Textinformationen vor Ort überprüfen, ganz im Gegensatz zu den Rezipienten der von Hieronymus Cock und Philippe Galle publizierten Serien in Antwerpen.<sup>576</sup>

Du Pérac verortet sein Kolosseumbild im päpstlichen Rom des 16. Jahrhunderts, in dem Giacomo Buoncompagni als Würdenträger eine herausragende Stellung einnimmt. So ist in der Ansicht der antiken Ruine am rechten Bildrand ein Kreuz auf der oberen Kante des Caeliushügels eingezeichnet. In den übrigen Radierungen der „Vestigi dell’Antichità“ treten ebenfalls Zeugen der zeitgenössischen Stadt auf, einfache Wohnhäuser und prominente Monumente, die mittelalterliche Torre dei Conti, Santa Maria di Loreto sowie die Engelsburg und das Marcellustheater mit ihren Ergänzungen aus nachantiker Zeit.<sup>577</sup> Die vorletzte Radierung der Publikation bietet mit einer Ansicht der Tiberinsel ein Panorama der Stadt Rom

<sup>575</sup> Dagegen hat Hieronymus Cock in der Beischrift zu der ersten Kolosseumsansicht seiner Ruinenserie den zerstörten Zustand des antiken Monuments in den Vordergrund gestellt und auf weitergehende Informationen gänzlich verzichtet, vgl. Cock 1551, Taf. 1: „COLOSSÆI RO A BARBARIS DIRVTI, PROSPECTVS. I.“

<sup>576</sup> Barche 1985, S. 47–48, S. 117. Für eine Gegenüberstellung der Ruinenbilder in den Publikationen der römischen Verlagshäuser und in dem Werk Cocks: Riggs 1977, S. 167–168; Reed / Wallace 1989, S. 83–84; Settis 1995, S. 31; Zeitler 1999, S. 10–11. Vgl. auch: Waetzoldt 1927, S. 61–64.

<sup>577</sup> Du Pérac 1575, Taf. 4 (Forum Romanum mit der Torre dei Conti), Taf. 33 (Trajansforum mit Santa Maria di Loreto), Taf. 37 (Engelsburg), Taf. 38 (Marcellustheater). Vgl.: Grelle 1987, S. 79, Kat. 3.3, S. 90, Kat. 3.14, S. 93, Kat. 3.17, S. 94, Kat. 3.18.

des 16. Jahrhunderts, ein vielfältiges Konglomerat aus Wohnhäusern, Kirchen und Türmen verschiedener Epochen.<sup>578</sup>

Étienne Du Pérac entwickelt für seine „Vestigi dell’Antichità“ ein Kolosseumbild, das keineswegs eine revolutionär neue Perspektive auf das prominente Monument bietet. Seine Radierung orientiert sich vielmehr an einer druckgraphischen Darstellung, die bereits zum Zeitpunkt seiner Ankunft in Rom existiert hat. In einer Radierung des „Speculum Romanae Magnificentiae“, die vermutlich vor 1558 entstanden ist, wird das Kolosseum ebenfalls als neuzeitliche Ruine in einer umfassenden Gesamtansicht von Westen präsentiert (Abb. 32).<sup>579</sup>

Diese auf dem römischen Graphikmarkt „erprobte“ und bewährte Darstellung wählt Du Pérac als Ausgangspunkt für seine eigene Wiedergabe des römischen Monuments. Er modifiziert jedoch seine Vorlage entsprechend dem in dem Dedikationsschreiben der „Vestigi dell’Antichità di Roma“ formulierten hohen Anspruch auf dokumentarische Genauigkeit und Nützlichkeit für wissenschaftliche Forschungen. So wird die Architektur von Du Pérac zwar aus exakt derselben Perspektive wie in der älteren Radierung aufgenommen, mit der vollständig erhaltenen Fassade links, den beiden sich öffnenden Umgängen daneben sowie der freiliegenden Innenwand des zweiten Umgangs rechts. Auch die Anzahl der sichtbaren Achsen, die Fensterformen und der Verlauf der Bruchstellen im Mauerwerk stimmen gänzlich überein.<sup>580</sup>

Zugleich hat sich aber in Du Péracs Ansicht der Blick auf das Bauwerk erheblich geweitet und intensiviert. Das Kolosseum erscheint nun zusammen mit der Ruine der antiken Meta

<sup>578</sup> Du Pérac 1575, Taf. 39. Vgl.: Grelle 1987, S. 95, Kat. 3.19. In ganz analoger Weise sind in den Ansichten des Forum Romanum und des Nervaforums die antiken Monumente mit hinzugefügten Anbauten sowie zeitgenössische Wohnhäuser in der unmittelbaren Nachbarschaft erkennbar. Vgl.: Grelle 1987, S. 78–80, Kat. 3.2–3.4.

<sup>579</sup> Radierung: 234 x 334 mm (Platte), 340 x 490 mm (Blatt), beschr. m. u.: „THEATRVM SIVE COLISEVM ROMANVM“. Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 160, Kat. 1585; Hülsen 1921, S. 146, Kat. 19; Kelsch 1975, Bd. 2, S. 23, Kat. 54; McGinnis / Mitchell 1976, Kat. 115; Davis 1994, S. 119–120, Kat. 7.2; Corsi / Ragionieri 2004, S. 33, Kat. 21. Das im „Speculum Romanae Magnificentiae“ erschienene Kolosseumbild lässt sich anhand eines 1558 datierten Nachstichs zeitlich eingrenzen: 1558 bildet den „terminus ante quem“ für das Erscheinungsjahr der Originalradierung. Vgl.: McGinnis / Mitchell 1976, Kat. 115; Hülsen 1921, S. 146, Kat. 19. Zudem wird die Kolosseumsansicht in dem 1572 herausgegebenen Verlagskatalog des Lafréry-Unternehmens zusammen mit der Rekonstruktion des römischen Amphitheaters durch Nicolas Beatrixet aufgeführt. Vgl.: Ehrle 1908, S. 55, Zeile 182–183 („Theatro di Vespasiano detto il Coliseo, in forma come era anticamente“), Zeile 184 („Altra forma del medesimo, come si uede hora“). Obwohl es plausibler erschiene, die differenzierter ausgeführte Ansicht Étienne Du Péracs als Vorlage für die recht summarische Wiedergabe des „Speculum“ anzusehen, sprechen sowohl der Nachstich von 1558 als auch der 1573 erschienene Verlagskatalog des Antoine Lafréry eindeutig dagegen. Vgl.: Zerner 1965, S. 509: „His [Du Pérac’s] view of the Colosseum (pl. 16 of the ‘Vestigi’) is a copy of a print published by Lafrery but with an extension of view.“ Von diesem Autor existiert eine leider nicht veröffentlichte, an der Ecole Pratique des Hautes Etudes vorgelegte Thèse zu dem Thema „Étienne Du Pérac en Italie“ aus dem Jahr 1963. Vgl.: Zerner 1963, S. 325–326; Reed / Wallace 1989, S. 83, Anm. 1.

<sup>580</sup> Die Analogien zwischen den Radierungen Lafrérys und Du Péracs reichen bis in die Details der Darstellung. So wird in beiden Kolosseumsansichten dieselbe Bogenöffnung in der oberen Arkadenreihe des freiliegenden Kernmauerwerks mit einem undurchdringlichen Dunkel gefüllt.

Sudans eingebettet in die Landschaft des zwischen Monte Celio und Monte Oppio gelegenen Tals. Die Oberflächenstruktur der ruinösen Architektur in den Gewölben und Mauerzügen wird detailliert erfasst. Die Wirkung von Licht und Schatten auf dem Mauerwerk und in der Landschaft wird differenziert wiedergegeben.

Du Pérac greift somit zwar ein bereits existierendes Kolosseumbild aus der Sammlung des „*Speculum Romanae Magnificentiae*“ als Modell für seine eigene Darstellung des Monuments auf, überarbeitet und ergänzt jedoch, unter Rückgriff auf seine umfangreichen Kenntnisse der römischen Topographie, die von ihm gewählte Vorlage, sodass das Ergebnis schließlich die Realität authentischer und unmittelbarer widerzuspiegeln vermag, als es in der Originalradierung vorgegeben ist.<sup>581</sup>

Beide Ruinenansichten des Kolosseums, jene des Antoine Lafréry sowie jene des Étienne Du Pérac, erweisen sich als außerordentlich erfolgreich auf dem Druckgraphikmarkt nördlich und südlich der Alpen.

Auch nach Lafrérys Tod und bis weit in das 17. Jahrhundert hinein gehört das Bild der Kolosseumsruine zum festen Bestand des „*Speculum Romanae Magnificentiae*“.<sup>582</sup> Lafrérys prägnante und anschauliche Darstellung, die auf eine dramatische Inszenierung des Ruinösen verzichtet, kann sich zudem im Kontext antiquarischer und architekturtheoretischer Werke als sachlich-wissenschaftliche Illustration bewähren: Der flämische Humanist Justus Lipsius integriert das Ruinenbild des „*Speculum*“ in den Abbildungsteil seiner 1584 in Antwerpen publizierten Abhandlung zu Amphitheatern der Antike.<sup>583</sup> Die ebenfalls in Antwerpen erschienenen Kolosseumbilder aus dem Verlag des Hieronymus Cock, die Lipsius vermutlich gleichermaßen zugänglich waren, bleiben dagegen unberücksichtigt.<sup>584</sup>

Die von Étienne Du Pérac entwickelte Ansicht des römischen Monuments bleibt nahezu zwei Jahrhunderte als Standardbild des Kolosseums im Sortiment römischer, aber auch

<sup>581</sup> Dass sich Du Pérac mit den im Verlag Lafrérys vorhandenen Graphikmaterial in künstlerischer Weise auseinandergesetzt hat, belegt sein zwischen 1573 und 1577 entstandenes Frontispiz für das „*Speculum Romanae Magnificentiae*“. Vgl.: Kissner 1990, S. 109, Kat. 227; Zeitler 1999, Kat. 12.

<sup>582</sup> Zwischen 1581 und 1630 werden von den jeweiligen Besitzern der Druckplatten, Claude Duchet, Nicolas van Aelst und Hendrik van Schoel, Neuauflagen der Kolosseumsradierung des „*Speculum Romanae Magnificentiae*“ publiziert. Vgl.: Hülsen 1921, S. 133–139, S. 146, Kat. 19 A–C. Zu den späten Herausgebern des „*Speculum Romanae Magnificentiae*“: Ehrle 1908, S. 18–24; Ozzola 1910, S. 404; Bellini 1975, S. 35, Abb. 1; Capgrave / Delli 1982, S. 108; Bellini 1992, S. 28–29.

<sup>583</sup> Lipsius 1584, Taf. geg. S. 8: Radierung. 163 x 239 mm (Platte), 193 x 268 mm (Blatt), beschr. m. o.: „*AMPHITHEATRVM TITI*“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 55.9.D.1<sup>2</sup>. Das Kolosseumbild des „*Speculum*“ wird zudem in Vincenzo Scamozzis Traktat „*Discorsi sopra l' Antichità di Roma*“ aus den Jahr 1582 aufgegriffen. Vgl.: Scamozzi 1582, Taf. 8.

<sup>584</sup> Lipsius' Abhandlung ist von Christoph Plantin veröffentlicht worden, einem Verleger, der auch eng mit Hieronymus Cock zusammengearbeitet hat. Vgl.: Riggs 1977, S. 64–65. Zu der Publikation des Justus Lipsius: Cicognara 1821 (1960), Bd. 1, S. 147, Kat. 791; Baer / Fowler 1961, S. 154; Kissner 1990, S. 312, Kat. 831; Justus Lipsius 1997, Kat. 33 (Karl Enekel / Jeanine de Landtsheer), Kat. 34 (Jeanine de Landtsheer); Lipsius en Leuven 1997, S. 88–92; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 57, Kat. 6248–6250.

internationaler Verleger. Abzüge der Originalplatten erscheinen nach 1607 in dem Verlag des Andrea und Michelangelo Vaccaro in Rom. 1621 werden die Radierungen von Goert van Schayk neu aufgelegt. Schließlich gelangen die Druckplatten in den Besitz des Verlagshauses der De Rossi an der Piazza Navona, wo zwischen 1639 und 1709 vier Neuauflagen publiziert werden. Die letzte Ausgabe der „Vestigi dell’Antichità“ wird 1773 von Carlo Losi veröffentlicht.<sup>585</sup> In allen diesen Abzügen bleibt der Name Étienne Du Péracs auf dem Frontispiz erhalten. Die späteren Besitzer der Druckplatten fügen lediglich ihre eigenen Verlagsadressen hinzu.<sup>586</sup>

Neben diesen Originalabzügen verbreitet sich Du Péracs Kolosseumbild zudem über eine Reihe von Kopien, an deren Anfang der Antwerpener Kupferstecher und Maler Aegidius Sadeler steht. Im Jahr 1606 publiziert dieser in Prag eine fünfzig Blatt umfassende Vedutenfolge unter demselben Titel wie Étienne Du Pérac: 38 Ansichten seiner „Vestigi dell’Antichità“ sind reine Nachstiche der 1575 erschienenen Radierungen.<sup>587</sup> So enthält Sadelers Publikation auch eine Kopie nach der Kolosseumsansicht Du Péracs. Diese ist allerdings nun in der Technik des Kupferstichs ausgearbeitet und in ein deutlich verkleinertes Format überführt.<sup>588</sup> Die „Vestigi dell’Antichità“ des Aegidius Sadeler werden 1660 in dem römischen Verlag des Giovanni Giacomo De Rossi alla Pace neu aufgelegt. Sie treten somit in unmittelbare Konkurrenz zu Étienne Du Péracs Originalradierungen, die zu dieser Zeit in dem Verlagshaus der De Rossi an der Piazza Navona erhältlich sind.<sup>589</sup>

Die Identität des Urhebers der so erfolgreichen Romansichten wird in diesen Nachstichen nicht überliefert. Das Frontispiz nennt lediglich Aegidius Sadeler als Drucker der Platten

<sup>585</sup> Zu den Neuauflagen der „Vestigi dell’Antichità“: Ashby 1915b, S. 416–421; Ashby 1916a, S. 358–359; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 160, Kat. 1587; Kandler 1969, S. 137, Anm. 226; Grelle 1987, S. 73–75, Kat. 3, Ausg. E.I–E.IX.

<sup>586</sup> Die Ausgabe des Andrea und Michelangelo Vaccaro behält die ursprüngliche Verlagsadresse „appresso Lorenzo della Vaccheria“ bei. Zu dem Verlagshaus der Vaccaro: Borea 1979, S. 385; Grelle 1992, S. 38–39. Goert van Schayck (1621), Giovan Battista De Rossi (1639, 1653, 1671, 1680), Giuseppe Giulio De Rossi (1709) sowie Carlo Losi (1773) fügen dagegen ihre eigenen Adressen hinzu. Vgl.: Grelle 1987, S. 73–75, Kat. 3, Ausg. E.II–E.IX. Die zahlreichen Neuauflagen der „Vestigi dell’Antichità“ führen zu einer Abnutzung der Druckplatten, die eine stetige Retouche mit dem Grabstichel notwendig macht: Reed / Wallace 1989, S. 84–85; Ashby 1915b, S. 421.

<sup>587</sup> Zu dieser Publikation: Ashby 1915b, S. 414; Grelle 1987, S. 19–23, S. 97–121, Kat. 4; Kissner 1990, S. 191, Kat. 407; Incisioni romane dal 500 all’800 1993, S. 30; Stoschek 1999, S. 48–49, Abb. XXI–XXII.

<sup>588</sup> Sadeler 1606 (nach 1628?), Taf. 16: Kupferstich: 158 x 266 mm (Platte), 246 x 336 mm (Blatt), beschr. u.: „Vestigii della parte di fuori dell’Anfiteatro di Tito, qual fu primo edificato da Vespasiano suo padre, poi da lui dedicata. Fu questo edificio di pietra di trauertino, e di forma ouale, / ornato con pilastri e colonne di mezzo rileo d’opera dorica Ionica, e corinthia, Hoggi si uede gran parte rouinato et si chiama uolgarmente il Coliseo, al segno A. era la Meta / sudante cosi chiamata da gli Antichi perche da lei uscua una fontana con gran copia d’acqua. / Marco Sadeler excud.“, num. r. u.: „16“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.2.E.38. Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 160, Kat. 1588; Grelle 1987, S. 104, S. 115, Kat. 4.17.

<sup>589</sup> Zu den Verlegerfamilien der De Rossi: Ozzola 1910, S. 405–410; Hülsen 1921, S. 138–139; Bellini 1975, S. 31–32, S. 34, S. 41, Abb. 14; D’Amico 1976, S. 84; Jatta 1992, S. 45–48; Buratti 1995, S. 17; Grelle Iusco 1996, bes. S. 23–100.



sowie, in den späteren Ausgaben, die Verleger Marco Sadeler und Giovanni Giacomo De Rossi.<sup>590</sup>

Über Neuauflagen und Kopien prägt Étienne Du Péracs Kolosseumbild die allgemeine Vorstellung von dem antiken Monument bis weit in das 18. Jahrhundert hinein. Selbst neu entwickelte Ansichten greifen immer wieder die Perspektive von Westen auf, mit der erhaltenen Fassade und den beiden Umgängen links sowie der riesigen Bruchstelle und dem ruinösen Kernmauerwerk rechts.<sup>591</sup>

Möglicherweise ist sich der römische Verleger Giovanni Battista De Rossi durchaus der außerordentlichen Bedeutung von Étienne Du Péracs druckgraphischem Werk für die Wahrnehmung der römischen Antike in ganz Europa bewusst. Er widmet die 1639 neu aufgelegten Originalradierungen der „Vestigi dell’Antichità“ den wissbegierigen Ländern jenseits der Alpen:

„Dedicati da Gio. Battista De Rossi Milanese alle curiosissime nationi oltramontane.“<sup>592</sup>

<sup>590</sup> Zu der Auflage der „Vestigi dell’Antichità“ im Verlag des Giovanni Giacomo De Rossi alla Pace: Ashby 1915b, S. 414; Grelle 1987, S. 123–144, Kat. 5, Ausg. E.I–E III; Kissner 1990, S. 191, Kat. 408.

<sup>591</sup> So z. B. in Petrus Schenks „Roma Aeterna“: Schenk 1705, Taf. 2: Radierung: 167 x 197 mm (Platte), 211 x 264 mm (Blatt), beschr. l. u.: „AMPHITHEATRI VESPASIANORUM stupenda / ruina, Donat: 3;7“, beschr. r. u.: „overblijfselen van den Ronden Schouburg, of het / Koliseum, van Suiten aan te sien.“, bez. m. u.: „Pet: Schenck exc: Amstelaed: cum Privil:“, num. r. u.: „2“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 536-3050 raro. Vgl.: Ashby 1915b, S. 414.

<sup>592</sup> Die Originalwidmung an Giacomo Buoncompagni („ALL’ ILL.<sup>MO</sup> ET ECCELL.<sup>MO</sup> SIG. / IL SIG. GIACOMO BVONCOMPAGNI / GOVERNATOR GENERALE / DI SANTA CHIESA“) ist auf dem Frontispiz der Ausgabe von 1639 ersetzt worden durch: „DEDICATI DA GIO. BATTISTA DE ROSSI MILANESE / ALLE CURIOSISSIME NATIONI OLTRAMONTANE“ Vgl.: Ashby 1915b, S. 419–420, Abb. 14; Grelle 1987, S. 74, Kat. 3, Ausg. E.IV.

### 2.3.2) Erfolg und Misserfolg eines druckgraphischen Ruinenbildes:

#### Das Kolosseum in Publikationen Bernardo Gamuccis und Giovanni Antonio Dosios

In dem Zeitraum zwischen der Erstausgabe des Ruinenbildes im „Speculum Romanae Magnificentiae“ Antoine Lafréry's und der Entwicklung einer überarbeiteten Neuauflage in den „Vestigi dell'Antichità“ Étienne Du Péracs findet das Motiv der Kolosseumsruine Eingang in zwei weitere bedeutende druckgraphische Publikationen. Diese Werke der sechziger Jahre des 16. Jahrhunderts thematisieren die steinernen Zeugnisse römisch-antiker Architektur auf unterschiedliche Weise, in Form einer antiquarischen Beschreibung des antiken Rom mit kleinformatischen Holzschnittillustrationen<sup>593</sup> sowie eines fünfzig Kupferstiche umfassenden Tafelbandes mit ganzseitigen Ansichten zu antiken Monumenten der Stadt<sup>594</sup>.

Die Entstehungsgeschichten beider Werke scheinen eng miteinander verknüpft zu sein. Die Autoren sind Bernardo Gamucci und Giovanni Antonio Dosio, die vermutlich miteinander bekannt waren und bei der Entwicklung ihrer Publikationen teilweise zusammengearbeitet haben. Giovanni Antonio Dosio wird in Bernardo Gamuccis Rombeschreibung respektvoll als „giouane virtuoso, architetto, & antiquario di non poca aspettatione“<sup>595</sup> bezeichnet. Das Bildmaterial beider Publikationen beruht in großen Teilen auf gemeinsamen Vorlagen, Zeichnungen, die Dosio zu Beginn der sechziger Jahre in Rom angefertigt hat und die für die Veröffentlichung im druckgraphischen Medium als Holzschnitte und Kupferstiche ausgearbeitet worden sind.<sup>596</sup> Gamuccis und Dosios Werke sind Florentiner Würdenträgern gewidmet, dem Großherzog der Toskana Cosimo I. sowie seinem Sohn und Nachfolger

<sup>593</sup> „LIBRI QVATTRO / DELL' ANTICHITA / DELLA CITTA / DI ROMA, / RACCOLTE SOTTO BREUITA / DA DIVERSI ANTICHI ET MODERNI / Scrittori, per M. BERNARDO Gamucci / da San Gimignano: / CON NVOVO ORDINE FEDELMENTE / descritte, & rappresentate con bellissime figure, nel modo / che quelle a' tempi nostri si ritrovano. / Con Priuilegio. / IN VENETIA, per Gio. Varisco, e Compagni. / M.D.LXV.“

Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-1650 raro.

<sup>594</sup> „COSMO MEDICI DVCI / FLORENTINOR ET SENENS / VRBIS ROMÆ / AEDIFICIORVM ILLVSTRIVMQVÆ / SVPERSVNT RELIQVIÆ SVMMA CVM DILIGENTIA A IOANNE ANTONIO DOSIO STILO / FERREO VT HODIE CERNVNTVR DESCRIBENTIA ET A IO BAPTISTA DE CAVALERIIS / AENEIS TABVLIS INCISIS / REPRÆSENTATÆ / MDLXIX KAL MAI.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Ze 1145-1700/a raro.

<sup>595</sup> Zit. nach: Gamucci 1569, Bl. 32v. Vgl.: Gamucci 1565, S. 36. Zu der Verbindung zwischen Bernardo Gamucci und Giovanni Antonio Dosio: Hülsen 1933, S. VII–X; Wachler 1940, S. 236; Kandler 1969, S. 18–19, S. 120, Anm. 60; Acidini 1976, S. 49; Borsi 1976, S. 12–13; Mannu Pisani 1976, S. 396, S. 416; Acidini Luchinat 1992, S. 518.

<sup>596</sup> Diese Zeichnungen des Giovanni Antonio Dosio haben Bernardo Gamucci bereits 1565 für seinen „Libri Quattro dell'Antichità della Città di Roma“ zur Verfügung gestanden, vier Jahre, ehe Dosio selbst in Zusammenarbeit mit dem römischen Kupferstecher und Verleger Giovanni Battista de' Cavalieri seine Aufnahmen publiziert hat. Eine übersichtliche Zusammenstellung der in den Werken Gamuccis und Dosios verwendeten Zeichnungen hat Christian Hülsen publiziert. Vgl.: Hülsen 1933, S. VIII–X. Zu den Zeichnungen des Giovanni Antonio Dosio: Hülsen 1933; Wachler 1940, S. 232–238; Wittkower 1964, S. 22–23; Kandler 1969, S. 28–35; Giovanni Antonio Dosio 1976; Casamassima / Rubinstein 1991.

Francesco de' Medici.<sup>597</sup> Im Folgenden sollen die unterschiedlich konzipierten Publikationen, die durch die Persönlichkeiten ihrer Autoren sowie die Auswahl ihres Bildmaterials miteinander verbunden sind, in einer vergleichenden Analyse betrachtet werden.

Bernardo Gamuccis „Libri Quattro dell' Antichità della Città di Roma“ werden 1565 in dem venezianischen Verlag des Giovanni Varisco veröffentlicht.<sup>598</sup> Die mit zahlreichen Illustrationen ausgestattete Beschreibung des antiken Rom erweist sich wohl in kürzester Zeit als außerordentlich erfolgreich: Bereits 1569 erscheint eine durch Thomaso Porcacchi überarbeitete Neuauflage, mit identischem Abbildungsteil, jedoch unter dem etwas abgewandelten Titel „Le Antichità della Città di Roma“. 1580 und 1588 folgen weitere Auflagen von Gamuccis „Antichità“.<sup>599</sup>

Im Jahr 1569 publiziert der römische Verleger Giovanni Battista de' Cavalieri ein aufwendig gestaltetes Tafelwerk mit Ansichten antiker Monumente, die „Urbis Romae Aedificiorum Illustriumque supersunt Reliquiae“.<sup>600</sup> Der Autor dieser Publikation, Giovanni Antonio Dosio, ist Architekt und Bildhauer sowie ein ausgewiesener Antikenkenner.<sup>601</sup> Wie Gamucci berichtet, hat Dosio 1562 im Auftrag des Torquato dei Conti Ausgrabungen nahe der Kirche

<sup>597</sup> Gamucci 1565, 1.–3. n. n. S. („All'illvstriss. et eccellentiss. S. il S. Don Francesco de Medici. Principe di Fiorenza, e Siena, Bernardo Gamvcci.“). Zur Widmung von Dosios Werk an Großherzog Cosimo I. und die entsprechende Gestaltung des Frontispizes der „Reliquiae“: Borsi 1970, S. 8–11; Borsi 1976, S. 15.

<sup>598</sup> Zu den „Libri Quattro dell' Antichità della Città di Roma“ (1565): Cicognara 1821 (1960), S. 195, Kat. 3743; Graesse 1859–1869 (1950), Bd. 3, S. 23; Schudt 1930, S. 389, Kat. 711; Hülsen 1933, S. VII; Pescarzoli 1957, S. 389–390, Bd. 1, Kat. 918; Borroni 1962, S. 104, Kat. 7950; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 64, Kat. 18, Bd. 2, Taf. 33; Adams 1967, Bd. 1, S. 470, Kat. G 203; Sicari 1990, Kat. 110; Di Stefano / Salvi 1991, S. 48, Kat. 167; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 471, Kat. 5241.

<sup>599</sup> Bereits auf dem Titelblatt der Publikation von 1569 wird darauf verwiesen, dass es sich bei dem Werk um eine zweite, überarbeitete Auflage handelt: „in questa seconda editione da infiniti errori emendate & corrette da Thomaso Porcacchi“. Eine frühere Ausgabe unter demselben Titel „Le Antichità della Città di Roma“ ist nicht nachweisbar. Als Editio princeps sind vermutlich bereits im 16. Jahrhundert die „Libri Quattro dell' Antichità della Città di Roma“ von 1565 angesehen worden. Der Text zum römischen Kolosseum stimmt in beiden Publikationen bis auf minimale Wortkorrekturen überein. Zu den Ausgaben der „Le Antichità della Città di Roma“ (1569–1588): Cicognara 1821 (1960), S. 195, Kat. 3744; Schudt 1930, S. 389, Kat. 712–714; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 1, Kat. 1bis; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 390–391, Kat. 919–921; Borroni 1962, S. 104, Kat. 7950; Adams 1967, Bd. 1, S. 470, Kat. G 204; Kissner 1990, S. 291, Kat. 744, S. 348, Kat. 980; Sicari 1990, Kat. 111, Kat. 120, Kat. 125; Di Stefano / Salvi 1991, S. 48, Kat. 169, Kat. 172; Davis 1994, S. 46–48, Kat. 2.10; Immagini di Roma 1996, S. 15, Kat. 18; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 471–472, Kat. 5242–5244.

<sup>600</sup> Zu dieser Publikation: Cicognara 1821 (1960), Bd. 2, S. 188, Kat. 3704; Brunet 1860–1880, Bd. 1, Sp. 1697; Katalog der Ornamentstich-Sammlung 1894, S. 161, Kat. 977; Hülsen 1933, S. VI–XI; Wachler 1940, S. 235–238; Baer / Fowler 1961, S. 89–90; Borroni 1962, S. 107, Kat. 7953; Adams 1967, Bd. 1, S. 365, Kat. D 861; Kandler 1969, S. 20–35, S. 121, Anm. 64; Borsi 1970, S. 7–16; Acidini 1976, S. 27–166; Borsi 1976, S. 9–26; Kissner 1990, S. 65, Kat. 120; S. 279, Kat. 698; Roma antica e moderna 2000, S. 22–23, Kat. 7 (Magdalena Rengier); Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 232, Kat. 2317.

<sup>601</sup> Zu Leben und Werk des Giovanni Antonio Dosio: Hülsen 1913, S. 1–100; Hülsen 1933, bes. S. III–XI; Wachler 1940, S. 143–251; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 176–177, Kat. 117–118, Bd. 2, Taf. 229–230; Kandler 1969, S. 18–35; Borsi 1970, S. 7–16; Valone 1972; Giovanni Antonio Dosio 1976; Borsi 1976, S. 9–26; Acidini 1976, S. 27–166; Mannu Pisani 1976, S. 395–401; Brilliant 1978, S. 318–319; Acidini Luchinat 1992, S. 516–523; Acidini Luchinat 2001, S. 142–145; Casamassima / Rubinstein 1993.

Santi Cosma e Damiano durchführen lassen, in deren Verlauf Teile eines antiken Marmorplanes der Stadt, die „Forma Urbis Romae“, entdeckt worden sind.<sup>602</sup>

Der „antiquario“ Dosio präsentiert in der von Cavalieri herausgegebenen Kupferstichreihe das architektonische Erbe des antiken Rom. Die Monumente werden jedoch keineswegs in Form aufwendiger Rekonstruktionen, sondern vielmehr als zerstörte Ruinen in Ansichten der neuzeitlichen Stadt gezeigt. Die Darstellung der Ruinen eingebunden in die römische Topographie verleiht den „Reliquiae“ besondere Bedeutung: Sie stehen am Beginn der Entwicklung druckgraphischer Vedutensammlungen in Italien.<sup>603</sup>

Die Publikation unterscheidet sich jedoch grundlegend von den nahezu zeitgleich in Antwerpen erschienenen Ruinenserien aus dem Verlag des Hieronymus Cock. Bereits in ihrer allgemeinen Anlage orientiert sich Dosio wohl eher an italienischen Werken über die Architektur des antiken Rom, wie beispielsweise dem 1540 veröffentlichten „Terzo libro“ von Sebastiano Serlios Architekturtraktat.<sup>604</sup> In Dosios „Reliquiae“ werden die Monumente entsprechend ihrer ursprünglichen Funktion nach Bautypen geordnet. Wie in Serlios Abhandlung eröffnen Darstellungen antiker Tempelbauten die Publikation. Daran schließt sich eine Gruppe verschiedener Bogenarchitekturen an, die Porta Maggiore, die Triumphbögen der Kaiser Septimius Severus, Titus und Konstantin, der bis 1622 in der Via Lata existierende Arco di Portogallo sowie der Arcus Argentariorum auf dem Forum Boarium. Die drei folgenden Kupferstiche sind mit Ansichten des Marcellustheaters, des Amphitheatrum Castrense sowie des Kolosseums der Theaterarchitektur des antiken Rom gewidmet.<sup>605</sup> Anschließend werden Überreste monumentaler Thermenanlagen dokumentiert, die Caracallathermen in fünf sowie die Diokletiansthermen in vier Kupferstichen. Wiedergaben der Cestiuspyramide und der Engelsburg sowie des Circus des Maxentius und des Grabmals der Cecilia Metella an der Via Appia beschließen die „Reliquiae“.<sup>606</sup>

<sup>602</sup> Gamucci 1565, S. 36, Gamucci 1569, Bl. 32v. Étienne Du Pérac überliefert in seinen „Vestigi dell' Antichità“ ebenfalls die Entdeckung des antiken Romplanes, verschweigt jedoch Dosios Beteiligung an dem bedeutenden Fund: „Dietro al detto tempio [di Romolo et Remo] fu trouato cauandosi iui al tempo di Pio IIII diuerse lastre di marmo s.<sup>a</sup> le q<sup>a</sup> li era perfilato la pianta di Roma, è detto s.<sup>ti</sup> Cosma, e Damiano.“ Zit. nach: Du Pérac 1575, Taf. 4. Vgl.: Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 1, S. 50–51; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 41.

<sup>603</sup> Hülsen 1933, S. VI–VII; Wachler 1940, S. 236.

<sup>604</sup> Zu der Anlage von Sebastiano Serlios 1540 veröffentlichten „Terzo Libro“: Dittscheid 1989, S. 132–133, S. 142. Giovanni Antonio Dosio hat einen eigenen Architekturtraktat geplant, möglicherweise in Konkurrenz zu den erfolgreichen Publikationen des Sebastiano Serlio. Vgl.: Acidini 1976, S. 109–131; Borsi 1976, S. 15–18; Mannu Pisani 1976, S. 398.

<sup>605</sup> Der 1572 erschienene Verkaufskatalog von Antoine Lafrérys Verlag ordnet die im „Speculum Romanae Magnificentiae“ enthaltenen Wiedergaben römischer Monumente ebenfalls nach Bautypen, beginnend mit Tempeln, Triumphbögen, Amphitheatern und Theatern. Vgl.: Ehrle 1908, S. 53–59 („Indice delle stampe in vendita nella bottega di Antonio Lafréry nel 1572“); Hülsen 1921, S. 141.

<sup>606</sup> Neben diesen Gruppen werden einzelne prominente Bauwerke und Anlagen des antiken Rom überliefert, die nicht einem bestimmten Bautypus zuzordnen sind, so z. B. das Nervaforum und der nahe gelegene Mars-Ulter-Tempel des Augustusforums. Zu der Anlage der „Reliquiae“: Hülsen 1933, S. VIII–X; Kandler 1969, S. 22–25.

Dosio ergänzt seine Darstellungen um Beischriften in lateinischer Sprache. Sie dienen in erster Linie der Identifizierung der dargestellten Architektur. Die ursprüngliche Bezeichnung der antiken Gebäude und ihre Bauherren sowie gegebenenfalls der im 16. Jahrhundert gebräuchliche Name werden überliefert.

Diese analytische Betrachtungsweise antiker Baukunst, die sowohl in der allgemeinen Anlage der „Reliquiae“ als auch in der Beschriftung einzelner Darstellungen deutlich zutage tritt, prägt gleichermaßen die Kupferstiche zu den Theaterbauten des antiken Rom. Die Ansichten des Marcellustheaters und des Amphitheatrum Castrense konzentrieren sich zunächst auf das äußere Erscheinungsbild der Monumente. Die für Theaterbauten charakteristische Fassadengestaltung, die Gliederung der Wand mit axial zueinander ausgerichteten Arkadenöffnungen sowie flankierenden Halbsäulen und Pilastern, wird detailliert erfasst. In der Beischrift verweist Dosio zudem auf nachträglich hinzugefügte Ein- und Anbauten des Palazzo Savelli sowie der aurelianischen Stadtmauer.<sup>607</sup>

Das Kolosseum, das flavische Amphitheater des antiken Rom, präsentiert Dosio in einer Ansicht von Südwesten (Abb. 33).<sup>608</sup> Damit rückt gerade jener Bereich des Monuments, in dem die äußeren Mauerzüge weitgehend verschwunden sind, in das Zentrum der Vedute: Durch die verschieden stark ausgeprägten Zerstörungen wird dem Betrachter die architektonische Anlage des antiken Baus quasi in mehreren Schichten offengelegt. Im linken Teil der Komposition erhebt sich ein Stück der originalen Außenmauer mit den Überresten der sich unmittelbar dahinter anschließenden mehrgeschossigen Umgänge. Die Außenseite der Fassade mit ihrer reichen Gliederung aus Halbsäulen, Pilastern und Gebälken ist aus dieser Perspektive allerdings nicht zu sehen. Jenseits der Bruchstelle, mit der die Fassade und die Korridore im Westen des Baus abrupt enden, setzt sich zunächst die Innenwand des zweiten Umgangs fort, bis zu einer zweiten großen Bruchstelle im Süden der Ruine. Hier sind sämtliche Strukturen des antiken Gebäudes zerstört. In der Lücke werden vereinzelte Mauerzüge des Inneren, Überreste der ursprünglich unter den Sitzreihen gelegenen Räume und Gewölbe, sichtbar. Darüber ist weit im Hintergrund die im Norden erhaltene Fassade mit ihren Fensteröffnungen in der Attika auszumachen. Jenseits dieser südlichen Bruchstelle

<sup>607</sup> Dosio / Cavalieri 1569, Taf. 31: Kupferstich: 172 x 235 mm (Platte), 198 x 296 mm (Blatt), beschr. u.: „Pars Theatri Marcelli inter Capitolium et Tiberim, ubi nunc aedes / Sabellorum, hoc ab Augusto Marcelli nomine extractum capiebat / hominum octoginta millia.“, num. m. u.: „3i“. Dosio / Cavalieri 1569, Taf. 32: Kupferstich: 159 x 228 mm (Platte), 198 x 296 mm (Blatt), beschr. u.: „Statilij Tauri Amphitheatru quod magna / ex parte adhuc extat ad Sanctae / Crucis in Hierusalem prope moenia Vrbs.“, num. l. u.: „32“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Ze 1145-1700/a raro.

<sup>608</sup> Dosio / Cavalieri 1569, Taf. 33: Kupferstich: 174 x 252 mm (Platte), 199 x 296 mm (Blatt), beschr. l. u.: „Amphitheatru uulgo Colosseum à Neronis colosso, inter montes Coelium et Esquilias / à Vespasiano Imp. inchoatú, deinde à Tito perfectum, et exornatum.“, num. l. u.: „33“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Ze 1145-1700/a raro. Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 160, Kat. 1586; Kandler 1969, S. 152–153, Kat. 10, Abb. 4.

erstreckt sich die Innenwand des zweiten Korridors weiter in östlicher Richtung. Eine kleine Partie dieses Mauerzugs ist in der Darstellung Dosios nahe dem rechten Bildrand wiedergegeben.<sup>609</sup>

Die Darstellung des römischen Kolosseums wird mit einer Beischrift in lateinischer Sprache versehen. Hier identifiziert Dosio die Ruine als Amphitheater und erläutert deren volkstümliche Bezeichnung „Colosseum“ unter Hinweis auf den Koloss des Nero. Zudem überliefert er die beiden kaiserlichen Bauherren der Architektur, Vespasian, der mit der Errichtung des Amphitheaters begonnen habe, sowie Titus, durch den dieses vollendet und ausgeschmückt worden sei.<sup>610</sup>

Die Ruine wird hier in erster Linie als Überrest eines bedeutenden Theaterbaus des antiken Rom gewürdigt. Dosio verzichtet auf eine malerische Inszenierung der fortschreitenden Zerstörung des Monuments. Vielmehr wählt er eine Perspektive, die es ihm ermöglicht, einzelne Partien des Bauwerks dem Betrachter in mehreren Schichten offen zu legen. Diese analytische Sichtweise der antiken Architektur prägt gleichermaßen die Wiedergabe konkreter Baudetails. Während in den Radierungen des Hieronymus Cock und des Étienne Du Pérac einzelne vor- und zurückspringende Steinquader die Bruchstellen des Kolosseums charakterisieren, erscheinen sie hier als gerade gezogene Schnitte im Mauerwerk. Auf den Oberflächen der Wände sind nur wenige Risse erkennbar. Die Vegetation wird deutlich zurückgenommen, sie besteht in erster Linie aus vereinzelt Grasbüscheln, die auf den Kanten der Mauerzüge verteilt sind. Auf eine unmittelbare Gegenüberstellung und Kontrastierung ruinöser und intakter Partien, die die Kolosseumbilder des Hieronymus Cock und des Étienne Du Pérac wesentlich prägen, verzichtet Dosio zugunsten einer homogenen Gesamtwirkung. Die Erdhügel, in denen das Kolosseum in den Ansichten Cocks zu versinken droht, erscheinen geglättet; lediglich die unterste Zone des Erdgeschosses wird verdeckt. Dosio präsentiert das Monument als freistehendes und isoliertes Bauwerk. Die in der Beischrift explizit erwähnten Hügel des Caelius und des Esquilin werden nicht abgebildet. Vermutlich um die abstrakte Wirkung seiner Architekturaufnahme etwas zu mildern, lässt Dosio einige menschliche Gestalten, Reiter und Spaziergänger, im Umfeld der antiken Ruine auftreten. Ein Vogelschwarm und einzelne Wolken durchziehen den Himmel.

<sup>609</sup> Die große Bruchstelle im Süden der Ruine, die im Rahmen umfangreicher Restaurierungsmaßnahmen des 19. Jahrhunderts geschlossen wurde, wird in einer Radierung Giovanni Battista Piranesis detailliert überliefert. Vgl.: Rea 1996, S. 58, Abb. 51; Rea 1999a, S. 214–216; Höper 1999, S. 277, Abb. 281, S. 395, Kat. 14.126.

<sup>610</sup> Vgl. die analoge Erklärung in Bernardo Gamuccis „Libri Quattro dell’ Antichità della Città di Roma“: „Basti che egli fu detto Coliseo per cagione di quel gran Colosso, che era nell’ entrata della casa di Nerone Aurea, laquale veniu in questo luogo, come nel ragionamento di quella si dimostrera.“ Zit. nach: Gamucci 1565, S. 47. Zu weiteren historischen Ableitungen der Bezeichnung „Colosseum“ bzw. „Coliseo“: Gregorovius 1859–1872, Bd. 2, S. 211; Graf 1882–1883, Bd. 1, S. 116–118; Colagrossi 1913, S. 135–146; Lugli 1946, S. 321–322; Di Macco 1971, S. 30; Luciani 1993, S. 47–53.

Bei den „Reliquiae“ handelt es sich keineswegs um ein alleiniges Werk des „antiquario“ Giovanni Antonio Dosio. Bereits das Frontispiz verweist explizit auf die Arbeitsteilung zwischen dem Inventor und Autor Dosio sowie dem Verleger Giovanni Battista de' Cavalieri, der vermutlich auch für die Übertragung der zeichnerischen Vorlagen auf die Druckplatte verantwortlich gewesen ist.<sup>611</sup> Sein Einfluss auf die fertige Publikation wird in einer Gegenüberstellung der von Dosio angefertigten Kolosseumszeichnungen mit dem Kupferstich der „Reliquiae“ nachvollziehbar.

Die Zeichnung, die vermutlich zu Beginn der Auseinandersetzung Dosios mit dem Motiv der Kolosseumsruine entstanden ist, präsentiert das römische Monument als einen breit gelagerten, tief im Gelände versunkenen Bau.<sup>612</sup> Der Zeichner skizziert mit wenigen prägnanten Linien die Grundzüge der antiken Architektur, die riesige Bruchstelle im Westen des Monuments mit der steil aufragenden Fassade und den sich dahinter anschließenden Umgängen, die erhaltene Innenwand des zweiten Korridors mit ihren Arkadenöffnungen sowie die am rechten Bildrand erkennbare Bruchstelle im Süden des Bauwerks. Um der Skizze atmosphärische Tiefe und Räumlichkeit zu verleihen, fügt Dosio zudem in einigen Partien seiner Zeichnung Schraffuren variierender Dichte ein. So wird in den Umgängen und Innenräumen der Ruine durch feine Tonabstufungen die unterschiedliche Wirkung des Lichts auf den Mauern, in den Gewölben und den Arkadenöffnungen differenziert erfasst.

Neben dieser Skizze hat sich eine zweite Kolosseumszeichnung erhalten, die wahrscheinlich ebenfalls Giovanni Antonio Dosio zuzuschreiben ist.<sup>613</sup> Sie scheint in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Kupferstich Cavalieris entstanden zu sein. Es handelt sich um eine seitenverkehrte Wiedergabe: Die Zeichnung berücksichtigt also in ihrer Ausrichtung bereits die geplante Übertragung der Komposition auf die Druckplatte. Die Darstellung der antiken Architektur ist gegenüber der ersten Skizze verändert. Die Proportionen des Bauwerks haben sich verschoben. So erscheint die im Zentrum der Ansicht stehende Partie der Ruine, die

<sup>611</sup> Vgl.: Dosio / Cavalieri 1569, Frontispiz: „VRBIS ROMÆ / AEDIFICIORVM ILLVSTRIVMQVÆ / SVPERSVNT RELIQVIÆ SVMMA CVM DILI = / GENTIA A IOANNE ANTONIO DOSIO STILO / FERREO VT HODIE CERNVNTVR DESCRIB = / PTÆ ET A IO BAPTISTA DE CAVALERIIS / AENEIS TABVLIS INCISIS / REPRÆSENTATÆ“. In der Literatur wird Giovanni Battista de' Cavalieri sowohl als Stecher (Acidini 1976, S. 64; Borsi 1976, S. 15; Acidini Luchinat 2001, S. 143) als auch als Verleger (Hülßen 1933, S. VII; Wachler 1940, S. 235; Kandler 1969, S. 20; Mannu Pisani 1976, S. 397; Acidini Luchinat 1992, S. 518) der „Reliquiae“ identifiziert. Vgl.: Borsi 1970, S. 8: „Giovan Battista De' Cavalieri – incisore di buon mestiere – pubblica la raccolta 'Urbis Romae Aedificiorum Illustriumquae Supersunt Reliquiae [...]', tratta dai disegni del Dosio“. Zu Cavalieris Tätigkeit als Stecher und Verleger von Druckgraphik: Grelle 1992, S. 36, S. 47, Anm. 45; Grelle Iusco 1996, S. 36.

<sup>612</sup> Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 2534/A, Bleistiftzeichnung: 189 x 300 mm. Vgl.: Acidini 1976, S. 75–76, Kat. 55; Hülßen 1933, S. X.

<sup>613</sup> Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 2569/A, Zeichnung: 178 x 249 mm. Angaben nach: Acidini 1976, S. 75–76, Kat. 56. Zu der Zuschreibung der unmittelbaren Vorzeichnungen für die Cavalieri-Stiche: Wachler 1940, S. 236–237, Anm. 261; Kandler 1969, S. 28–34.

erhaltene Innenwand des zweiten Korridors, in ihrer Breite gestaucht. Die Anzahl der sichtbaren Arkadenachsen sowie der rundbogigen und rechteckigen Öffnungen in der oberen Wandzone ist deutlich verringert.<sup>614</sup>

In dieser Zeichnung, die den Kupferstich der „Reliquiae“ unmittelbar vorbereitet, stellt Dosio die wesentlichen Charakteristika des Kolosseums gegenüber der ersten Skizze konzentrierter in den Vordergrund. Die gleichförmige Reihung der Arkaden im Zentrum der Ansicht wird nun verkürzt wiedergegeben. Dadurch erhalten die Profildarstellung der Fassade mit den Überresten der beiden Umgänge am rechten Bildrand sowie die in der südlichen Bruchstelle sichtbaren Mauerzüge des Kolosseumsinneren links mehr Gewicht. Die breit gelagerte, im Gelände versunkene Architekturanlage ist einem höheren, kompakteren Bauwerk gewichen.

Bei der Übertragung der zeichnerischen Vorlage auf die Druckplatte werden weitere signifikante Veränderungen durchgeführt: Die von Dosio in wenigen Strichen umrissenen Details der Kolosseumsarchitektur und ihrer landschaftlichen Umgebung werden in Cavalieris Kupferstich vervollständigt und zu einer homogenen Bildkomposition zusammengefügt.<sup>615</sup>

Das von Giovanni Antonio Dosio entwickelte und von Giovanni Battista de' Cavalieri gestochene Kolosseumsbild bleibt ohne nachhaltigen Einfluss auf den römischen und internationalen Druckgraphikmarkt.<sup>616</sup> Die für die römische Druckgraphik so neuartige Vedutenfolge wird vermutlich von einem 1575 in Rom veröffentlichten, äußerst erfolgreichen Tafelwerk, das sich ebenfalls dem Thema der antiken Romruinen widmet, in den Schatten gestellt, den „Vestigi dell' Antichità di Roma“ des Étienne Du Pérac.<sup>617</sup>

Bereits seit den fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts ist das Motiv der Kolosseumsruine auf dem römischen Markt präsent, in jener Radierung des „Speculum Romanae Magnificentiae“, die von Étienne Du Pérac 1575 in einer überarbeiteten Fassung neu aufgelegt werden wird.

<sup>614</sup> In dieser Kolosseumszeichnung sowie in dem Kupferstich der „Reliquiae“ sind an der Innenwand des zweiten Umgangs je elf Arkadenöffnungen im Erdgeschoss sowie im ersten Obergeschoss sichtbar. Die erste Skizze weist in diesem Bereich noch fünfzehn Arkaden auf. Allerdings wird in der zweiten Zeichnung die Wandgliederung zwischen den Arkaden nur stark vereinfacht erfasst; die in der ersten Aufnahme in den Arkadenöffnungen erkennbaren Strukturen des Inneren sind nun verschwunden. Diese Details sind in Cavalieris Kupferstich wiederum sichtbar. Ihm scheinen also mehrere unterschiedlich detailliert ausgeführte Studienblätter bei der Anfertigung des Kupferstichs für die „Reliquiae“ zur Verfügung gestanden zu haben.

<sup>615</sup> Franco Borsi spricht den Kupferstichen der „Reliquiae“ im Vergleich zu den Originalzeichnungen Dosios eine „freddezza dell'interpretazione dell'incisore“ zu: Borsi 1970, S. 12. Vgl.: Acidini 1976, S. 64: „La redazione accurata, ma distaccata e convenzionale delle tavole del Cavalieri congela ulteriormente l'atmosfera 'atemporale' dei disegni dosiani, depurati di quelle annotazioni che, improntate all'episodico e al transeunte, sembrano in qualche caso anticipare lo spirito della veduta 'di genere', il passeggiere occasionale va perdendo senso e identità nel paragone col rudere, remoto ma assai più eloquente.“

<sup>616</sup> Spätere Ausgaben der Kupferstiche von Dosios „Reliquiae“ sind kaum überliefert: Im Jahr 1640 publiziert Giovanni Battista De Rossi eine Neuauflage der „Urbis Romae Aedificiorum Illustriumquae supersunt Reliquiae“. Vgl.: Ozzola 1910, S. 409, Anm. 44; Wachler 1940, S. 236; Kissner 1990, S. 65, Kat. 121; Grelle 1992, S. 44, Anm. 21. 1628 erscheint ein Teil von Dosios Veduten in Form stark verkleinerter Kopien in Giacomo Marcuccis „Grandezze della Città di Roma“. Vgl.: Hülsen 1933, S. XI; Wachler 1940, S. 236; Kandler 1969, S. 21–22, S. 121, Anm. 67–68.

<sup>617</sup> Hülsen 1933, S. XI; Wachler 1940, S. 236; Kandler 1969, S. 20–21, S. 105.



Die dort entwickelte Perspektive auf das prominente Monument verbindet wichtige Charakteristika der antiken Architektur, die Fassade mit ihren Arkadenöffnungen und der Wandgliederung, die beiden mehrgeschossigen Umgänge sowie die inneren Strukturen des Gebäudes, mit einer anschaulichen Wiedergabe der neuzeitlichen, von Zerstörung gezeichneten Ruine. Möglicherweise hat Dosio mit seinem Kolosseumbild auf jene prominente Darstellung des „Speculum“ reagiert und ganz bewusst eine andere Perspektive auf das bedeutende Monument ausgearbeitet. Diese erweist sich jedoch vermutlich gerade aufgrund ihrer fehlenden Prägnanz und Anschaulichkeit als wenig erfolgreich, ganz im Gegensatz zu den Radierungen Antoine Lafrérys und Étienne Du Péracs.<sup>618</sup>

Die Bedeutung und Wirkung der von Dosio entwickelten Romansichten auf seine Zeitgenossen lässt sich möglicherweise beispielhaft an Bernardo Gamuccis 1565 erschienenen „Libri Quattro dell’Antichità della Città di Roma“ ablesen. In seiner Rombeschreibung hebt Gamucci Dosios Verdienste als Antiquar und Antikenforscher explizit hervor.<sup>619</sup> Für die Illustrierung seines eigenen Werkes greift er auf zahlreiche Zeichnungen Dosios zurück. Anhand einer Gegenüberstellung des Bildmaterials in den „Libri Quattro dell’Antichità“ sowie den vier Jahre später publizierten „Urbis Romae Aedificiorum Illustriumquae supersunt Reliquiae“ lässt sich die Umsetzung der zeichnerischen Entwürfe in die druckgraphischen Techniken Holzschnitt und Kupferstich nachvollziehen.<sup>620</sup>

Bernardo Gamuccis Illustration zum Amphitheater des antiken Rom beruht allerdings nicht auf einer erhaltenen Zeichnung Dosios (Abb. 34). Die für den Holzschnitt der „Libri Quattro dell’Antichità“ verwendete Vorlage und die Identität ihres Autors sind nicht bekannt.<sup>621</sup>

Jedoch scheint Gamucci das Bildmaterial zu seiner Beschreibung des antiken Rom äußerst sorgfältig ausgewählt zu haben. Ähnlich den in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erschienenen Architekturtraktaten Cesare Cesarianos, Sebastiano Serlios und Albrecht Dürers entwickelt auch Gamucci in seiner Abhandlung ein konsequentes Verweissystem aus

<sup>618</sup> Dass Dosio zumindest einzelne der prominenten Bilder des „Speculum Romanae Magnificentiae“ bekannt waren, zeigen analoge Aufnahmen des Pantheons in einer Zeichnung Dosios (Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 2509/A. Angaben nach: Acidini 1976, S. 66–67, Kat. 45), in dem entsprechenden Kupferstich Cavalieris (Dosio / Cavalieri 1569, Taf. 7) sowie in einem Blatt des „Speculum Romanae Magnificentiae“ (Hülens 1921, S. 143, Kat. 6). Vgl.: Kandler 1969, S. 33–34, S. 123, Anm. 89; Brilliant 1978, S. 319.

<sup>619</sup> Vgl.: Gamucci 1565, S. 36; Gamucci 1569, Bl. 32v.

<sup>620</sup> Von 36 Holzschnitten mit Darstellungen römischer Ruinen in Bernardo Gamuccis „Libri Quattro dell’Antichità della Città di Roma“ beruhen 24 auf Vorlagen Giovanni Antonio Dosios. Vgl.: Hülens 1933, S. VII; Wachler 1940, S. 236. Für eine Zusammenstellung der Kupferstiche der „Reliquiae“ mit den Vorzeichnungen Dosios und den Holzschnitten der „Libri Quattro dell’Antichità della Città di Roma“: Hülens 1933, S. VIII–X.

<sup>621</sup> Gamucci 1565, S. 48: Holzschnitt: 72 x 124 mm (Darstellung), 213 x 155 mm (Blatt), beschr. m. o. „ANFITEATRO“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-1650 raro.

Buchstaben, über das die in den Texten und Bildern enthaltenen Informationen eng miteinander verknüpft werden. In den umfangreichen Beschreibungen Gamuccis wird mehrmals auf die zugehörigen Illustrationen Bezug genommen.<sup>622</sup> Zudem weist das Frontispiz ausdrücklich auf die Darstellung der antiken Monumente in Text und Bild hin, „descritte, & rappresentate con bellissime figure“.<sup>623</sup>

Der in diesem Kontext publizierte Holzschnitt zum flavischen Amphitheater zeigt das Monument aus einer gänzlich anderen Perspektive, als sie in den Zeichnungen Giovanni Antonio Dosios und dem Kupferstich Giovanni Battista de' Cavalieris entwickelt worden ist. Der Betrachterstandpunkt befindet sich nun im Westen der Ruine. Der Fokus der Darstellung hat sich gegenüber den Kolosseumbildern Dosios und Cavalieris, aber auch den Radierungen Antoine Lafrérys und Hieronymus Cocks deutlich verlagert. In der linken Bildhälfte ist eine große Partie der erhaltenen Kolosseumsfassade mit ihren Arkadengeschossen, der Attika und der reichen Wandgliederung zu erkennen. Die weitgehend intakte Außenmauer erstreckt sich bis zu der im Westen des Baus gelegenen Bruchstelle, die in Gamuccis Holzschnitt ungefähr in der Mitte der Darstellung postiert ist. Der Betrachter kann sich somit die neuzeitliche Ruine mit etwas Phantasie zu einem vollständigen antiken Amphitheater ergänzen. Jenseits der westlichen Bruchstelle werden die Überreste der inneren Strukturen, zunächst ein Teil der Innenwand des ersten Umgangs und anschließend ein größeres Stück der Innenwand des zweiten Umgangs, sichtbar.<sup>624</sup>

Der von Bernardo Gamucci publizierte Holzschnitt vermittelt also einerseits durchaus eine konkrete Vorstellung von dem ursprünglich monumentalen Erscheinungsbild des kaiserlichen Amphitheaters. Zugleich thematisiert er aber auch den neuzeitlichen ruinösen Erhaltungszustand. Diesen nutzt er in erster Linie für eine Öffnung der Architektur und einen

<sup>622</sup> In der Illustration zum Kolosseum werden die ebenfalls sichtbaren Monumente der Meta Sudans und des Konstantinsbogens mit den Buchstaben „A“ und „B“ gekennzeichnet. In den Texten zu den antiken Bauwerken wird ausdrücklich auf den Holzschnitt hingewiesen: „[...] ma questo anfiteatro [...] s'è conservato fino à tempi nostri, si come nel presente disegno ui si dimostra.“ Zit. nach: Gamucci 1565, S. 47. „Nel luogo doue vedete la lettera A era vna meta antica fatta di mattoni, la quale dicono gli scrittori, che in que tempi era domandata la meta sudate [...]. Per la lettera B. ui si dà conoscere l'arco di Costantino raccontato di sopra.“ Zit. nach: Gamucci 1565, S. 48.

<sup>623</sup> Zit. nach: Gamucci 1565, Frontispiz. In dem Vorwort des Verlegers, „Giovanni Varisco a lettori“, wird die Bedeutung der Illustrationen in Gamuccis Werk ebenfalls betont: „ilquale [Bernardo Gamucci] per maggiore sodisfatione del Lettore, & chiarezza dell'opera ha ornato di disegni che rappresentano il vero ritratto delle antichità Romane.“ Zit. nach: Gamucci 1565, 4. n. n. S.

<sup>624</sup> Vgl. die Beschreibung der Kolosseumsfassade in dem zugehörigen Text der „Libri Quattro dell'Antichità della Città di Roma“: „Et dimostrano quelle reliquie che ui si ueggono intere fra cosi gran rouine, quanto fusse & la sua bella proportione & grandezza essendo compartito benissimo in tutte le sue parti egualmente, & ornato di pilastri & colonne di mezo rilieuo, le quali tutte d'intorno in un medesimo piano il circondano.“ Zit. nach: Gamucci 1565, S. 45–46. Vgl. auch die einleitenden Worte Bernardo Gamuccis in seinem Widmungsschreiben an Francesco de' Medici: „[...] tutte quelle Fabbriche antiche, & famose che dalla grandezza, & magnificenza de' gloriosi Romani furono in diuersi tempi alzate, con grandissimo studio, fatica, & dispendio: le quali ho tratte, & ritrouate, non pure da Scrittori dignissimi ma dalle loro reliquie in diuerse parti sparte, & da' loro poluerosi fragmenti, cotanto oltraggiati dall'ingordo tépo, & dalla varia fortuna.“ Zit. nach: Gamucci 1565, 2. n. n. S.

Blick auf die inneren Mauerzüge des Bauwerks. Die Zerstörung wird hier allerdings nicht als ein dynamisch fortschreitender Prozess begriffen. Auf eine Wiedergabe der sich ausbreitenden Vegetation wird gänzlich verzichtet. Die Kolosseumsruine präsentiert sich als reine Architektur.

Trotz dieser nüchternen Bauaufnahme erscheint das Monument eingebettet in die landschaftliche Umgebung. Die unteren Partien der Ruine sind in dem hügeligen Gelände des zwischen Caelius und Palatin gelegenen Tals versunken. Im Vordergrund werden die antiken Bauten des Konstantinsbogens und der Meta Sudans sichtbar. Sie schließen sich mit dem Kolosseum zu einer kompositorisch ausgewogenen Einheit zusammen. Dieses Ensemble bedeutender antiker Architektur wird sich in der Folgezeit als ein prägnantes druckgraphisches Rombild bewähren.<sup>625</sup>

Bernardo Gamucci hat als Illustration zum flavischen Amphitheater eine Komposition gewählt, die sich bezüglich ihrer Prägnanz und Anschaulichkeit deutlich von den erhaltenen Zeichnungen des Giovanni Antonio Dosio sowie dem in Anlehnung daran entstandenen Kupferstich Cavalieris unterscheidet. Mit der Umsetzung der unbekanntenen Vorlage in das Medium des Holzschnittes und der möglicherweise damit einhergehenden Reduzierung auf ein kleineres Bildformat sind vermutlich wesentliche Details der ursprünglichen Darstellung verlorengegangen. Sowohl die Architektur als auch die Landschaft wirken teilweise recht schematisch und nahezu abstrakt. Die im Hintergrund sichtbaren Überreste der auf dem Esquilin gelegenen Trajansthermen sowie der Baukomplex von Santi Giovanni e Paolo auf dem Monte Celio erscheinen in stark vereinfachten Formen und sind kaum als dreidimensionale Baukörper fassbar.

Die Sorgfalt, mit der die Perspektive auf das Kolosseum und die benachbarten Monumente des Konstantinsbogens und der Meta Sudans entwickelt worden ist, lässt jedoch auf eine durchaus komplexe Vorlage schließen. In dem Holzschnitt erfolgt, trotz des kleinen Formats, eine recht differenzierte Gestaltung atmosphärischer Werte, die sicherlich bereits in der Vorlage angelegt war. In geschwungenen Linien wird die Wirkung von Licht und Schatten auf den Mauern der antiken Ruinen und in der umliegenden Landschaft vermittelt, der Himmel ist von Wolken durchzogen.

---

<sup>625</sup> Zu der herausragenden Bedeutung von Bernardo Gamuccis Publikation als Vorläufer und Prototyp für die späteren illustrierten Romführer: Hülsen 1933, S. VII; Wachler 1940, S. 236; Borsi 1976, S. 13–14; Acidini 1976, S. 49; Barche 1985, S. 47. Zahlreiche Darstellungen der „Libri Quattro dell’ Antichità“ werden in die 1588 publizierte Ausgabe von Andrea Fulvius Rombeschreibung übernommen, so auch das Kolosseumbild. Vgl.: Fulvio / Franzini 1588, Bl. 120r: Holzschnitt: 55 x 63 mm (Darstellung), 160 x 105 mm (Blatt), beschr. u.: „AMPHITEATRVM VESPASIANI“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-1884 Coll. rom.

Das von Bernardo Gamucci publizierte Kolosseumbild ist eng mit dem zugehörigen Text der „Libri Quattro dell’ Antichità della Città di Roma“ verbunden. Hier wird zunächst ausführlich die Baugeschichte, die ursprüngliche Gestalt und Nutzung des römischen Amphitheaters behandelt. Die antiquarische Bildung des Autors und der daraus resultierende hohe Anspruch seiner Publikation werden insbesondere in der eingehenden Analyse zu den Dimensionen und Proportionen des antiken Gebäudes offensichtlich. Zugleich verweist Gamucci auf den neuzeitlichen Erhaltungszustand der Ruine und beklagt die umfangreichen Zerstörungen, die von Barbaren in nachantiker Zeit der Architektur mutwillig zugefügt worden seien.<sup>626</sup> Interessanterweise finden sich in diesem klar formulierten und informativen Text Reminiszenzen an die mittelalterliche Vorstellung, das Kolosseum sei ursprünglich ein Tempel gewesen, den eine Kuppel mit einem künstlichen Firmament überwölbt hätte. Von dieser vermeintlich sakralen Bestimmung des Amphitheaters ausgehend knüpft Gamucci an die Zerstörung und die Wertschätzung antiker Monumente im christlichen Rom an.<sup>627</sup>

Diese beiden Aspekte sind in Gamuccis Abhandlung miteinander verwoben: Die ausführlichen Beschreibungen der Texte lassen die einstige „Grandezza“ der antiken Bauwerke, der Tempel, Foren und Amphitheater, wieder erstehen. Die Holzschnitte zeigen dagegen die Monumente in ihrem neuzeitlichen ruinösen Zustand.

---

<sup>626</sup> Gamucci 1565, S. 45–47. Bernardo Gamucci bezieht sich bei seinen Ausführungen zu Dimensionen und Proportionen des antiken Bauwerks auf „Giovanni Gamucci da santo Gemignano arigmetico & geometra“. Zit. nach: Gamucci 1565, S. 46. Der Verleger der „Libri Quattro dell’ Antichità“ bezeichnet in seinem Vorwort „Giovanni Varisco a lettori“ Bernardo Gamucci als „Architetto & Antiquario de nostri tempi dignissimo“. Zudem plant Giovanni Varisco die Publikation weiterer wissenschaftlicher Werke des Autors Gamucci, „altre opere del medesimo, di Matematica & d’altre ancora, delle quali tempo per tempo secondo la nostra possibilità vi farem parte.“ Zit. nach: Gamucci 1565, 4. n. n. S. Vgl.: Davis 1994, S. 46–47.

<sup>627</sup> Gamucci 1565, S. 47: „Questo medesimo Anfiteatro, essendo morto Nerone, uogliono che fusse consacrato al Sole; & tutto coperto di metallo indorato, & quello con grande artificio accommodato a guisa dell’istesso Cielo, dal quale dicono, che cadeuano le pioggie, i tuoni & baleni, & discorrere si vedeuano distintamente i sette pianeti erranti insieme con i dodici celesti segni, che secondo i moti loro mostrauano l’ eleuationi, le retrogradationi, & le loro distantie con gli altri aspetti che si ueggono infra di loro accadere nella region celeste. Il Sole & la Luna ancora uestiti d’una accesa luce si uedeuano esser tirati con i lor carri da caualli, & da buoi, ma il Sole con differente mouimento dicono che staua in tal modo accommodato, che uolgendo i piedi alla terra mostraua col capo toccare lo stesso Cielo tenendo vna palma in mano, che con artificioso misterio uoleua inferire, che solamente Roma meritaua del mondo il felice & glorioso Imperio. Ma hauendola destinata il grande Iddio per il uero Tempio & reggimento della santissima nostra fede christiana, si dice che incominciando da santo Siluestro, que santissimi huomini per leuar la grandezza di cosi fatti edificij dinanzi agli occhi a quelle semplici pecorelle, che venendo a Roma mosse da santo affetto, con stupore le ammirauano, & taluolta generauano scandalo in loro; uolsero parte rouinarle, & il restante ridurre dalla falsa idolatria, a ueri sacrificij della nostra cattolica fede: ma questo Anfiteatro fu giudicato da loro indegno della lor giusta rouina, & però s’è conseruato fino à tempi nostri, si come nel presente disegno ui si dimostra.“ Vgl.: Gamucci 1569, Bl. 46v–47r.

#### 2.4) Die Rezeption druckgraphischer Kolosseumbilder im 16. Jahrhundert:

##### Die „Discorsi sopra l' Antichità di Roma“ des Vincenzo Scamozzi

Die Publikationen des Hieronymus Cock, des Antoine Lafréry und des Étienne Du Pérac, die in unterschiedlicher Weise das Erbe des antiken Rom thematisieren, etablieren sich erfolgreich auf dem Druckgraphikmarkt nördlich und südlich der Alpen. Die in diesen Werken enthaltenen Kolosseumbilder beeinflussen die Wahrnehmung und die Darstellung des römischen Monuments bis weit in das 17. Jahrhundert hinein. Dagegen vermag sich die von Giovanni Antonio Dosio entwickelte Perspektive auf die antike Ruine nicht zu behaupten. In den Publikationen zur antiken Stadt, in antiquarischen Beschreibungen und Tafelwerken, gewinnt die Romruine zunehmend an Bedeutung. Bereits die Titel der Werke weisen explizit auf die „reliquiae“ und „vestigii“ der antiken Monumente hin, die entsprechend ihrem aktuellen Erhaltungszustand, „nel modo che quelle a' tempi nostri si ritrovano“, dokumentiert werden. Auf Frontispizen und in einleitenden Texten der Romliteratur wird die Verwendung bildlicher Darstellungen für die Vermittlung von Wissen und Information wiederholt angesprochen.<sup>628</sup>

Angesichts dieser wachsenden Bedeutung des Ruinenmotivs im Kontext druckgraphischer Werke stellt sich die Frage, wie ein zeitgenössischer Reisender vor Ort beziehungsweise ein Betrachter fern der Stadt Rom, in Antwerpen oder Venedig, die Darstellungen des Kolosseums in seinem neuzeitlichen Zustand wahrgenommen haben könnte. Wie sind die Ruinenbilder, die Hieronymus Cock in seiner Radierungsfolge von 1551 entworfen hat, und die Ansichten des Antoine Lafréry und des Étienne Du Pérac in ihrer eigenen Zeit bewertet worden?

---

<sup>628</sup> Vgl. die Frontispize des Hieronymus Cock („Praecipua aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monumenta vivis Prospectibus, ad veri Imitationem affabre designata“, Antwerpen 1551), des Philippe Galle („Ruinarum vari prospectus ruriisque aliquot delineationes“, Antwerpen o. J.), des Bernardo Gamucci („Libri Quattro dell' Antichità [...] descritte, & rappresentate con bellissime figure, nel modo che quelle a' tempi nostri si ritrovano“, Venedig 1565), des Giovanni Antonio Dosio („Urbis Romae Aedificiorum Illustriumquae supersunt Reliquiae summa cum Diligentia a Ioanne Antonio Dosio Stilo Ferreo ut hodie cernuntur descriptae et a Io Baptista de Cavalieriis Aeneis Tabulis incisus repraesentatae“, Rom 1569), des Étienne Du Pérac („I Vestigi dell' Antichità di Roma raccolti et ritratti in Prospettiva con ogni Diligentia“, Rom 1575) sowie der Fulvio-Ausgabe des Girolamo Ferruci („L' Antichità di Roma di Andrea Fulvio antiquario romano [...]. Con le Tauole copiosissime di quanto nell' Opera si contiene“, 1588). Vgl. auch das Vorwort des Verlegers Giovanni Varisco in Gamuccis „Libri Quattro dell' Antichità“: „ilquale [Bernardo Gamucci] per maggiore sodisfattione del Lettore, & chiarezza dell' opera ha ornato di disegni che rappresentano il vero ritratto delle antichità Romane.“ (Gamucci 1565, 4. n. n. S.) sowie Étienne Du Péracs Dedikationsschreiben an Giacomo Buoncompagni: „grato, et accetto agli studiosi dell' antichità per la diligenza, che io ho usata in rappresentar fedelméte i residui della Romana grandezza“ (Du Pérac 1575).

Hinweise auf mögliche Formen der Rezeption druckgraphischer Kolosseumbilder bietet eine 1582 in Venedig veröffentlichte Abhandlung zur römischen Antike, die „Discorsi sopra l’Antichità di Roma“ des Vicentiner Architekten Vincenzo Scamozzi.<sup>629</sup> In diesem Werk sind eine Reihe von Radierungen enthalten, die erstmals 1561 von Giovanni Battista Pittoni in Venedig publiziert wurden. Der damals gewählte Titel, „Praecipua aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monumenta“, verrät, wer der eigentliche Urheber der Kompositionen ist: Sämtliche Radierungen Pittonis sind seitenverkehrte Kopien nach den 1551 in Antwerpen unter demselben Titel erschienenen Ruinenansichten des Hieronymus Cock.<sup>630</sup>

Die von Giovanni Battista Pittoni geschaffenen Druckplatten gelangen nach 1561 in den Besitz des venezianischen Verlegers Girolamo Porro. Dieser veröffentlicht 1575 eine zweite Auflage der Radierungsfolge. Hieronymus Cock, der eigentliche Schöpfer eines Großteils der Darstellungen, bleibt in den Publikationen von 1561 und 1575 ungenannt.<sup>631</sup>

Im Jahr 1582 erfolgt eine dritte Auflage der Radierungen Pittonis. Sie erscheinen nun allerdings in einem völlig neuen Kontext, im Rahmen eines wissenschaftlichen Traktats über die Architektur des antiken Rom, der „Discorsi sopra l’Antichità di Roma“. Die Darstellungen dienen hier als Illustrationen für einen umfangreichen Text, dessen Autor, Vincenzo Scamozzi, nach einem längeren Studienaufenthalt in Rom im Jahr 1580 in Venedig eingetroffen ist und von Girolamo Porro mit der Abfassung der „Discorsi“ beauftragt wird. Die Verbindung zwischen den ausführlichen Analysen Scamozzis und den vierzig Tafeln des Abbildungsteils wird, wie in den Holzschnitten des Architekturtraktats Sebastiano Serlios und der antiquarischen Rombeschreibung Bernardo Gamuccis, über ein Verweissystem

<sup>629</sup> Zu der Publikation: Ranghiasi 1792–1793, Bd. 1, S. 235, Kat. 638; Cicognara 1821 (1960), S. 119, Kat. 656; Katalog der Ornamentstich-Sammlung 1894, S. 161, Kat. 979; Graesse 1859–1869 (1950), Bd. 6, S. 290; Brunet 1860–1880, Bd. 5, Sp. 180; Baer / Fowler 1961, S. 233–234; Borroni 1962, S. 110–111, Kat. 7960; Oberhuber 1968, S. 217; Mortimer 1974, Pt. 2, Bd. 2, S. 646–647, Kat. 466; Kelsch 1975, Bd. 1, S. 8; Trenkler 1976, S. 56; Kissner 1990, S. 195, Kat. 416; Di Stefano / Salvi 1991, S. 48, Kat. 173; Olivato 1991; Immagini di Roma 1996, S. 86, Kat. 113; Rainald 1999, S. 33, S. 100–101; Davis 1994, S. 75–76, Kat. 3.11; Rossetti 2002–2004, Bd. 3, S. 325, Kat. 9205–9206; Davis 2003, S. 58–63; Vincenzo Scamozzi 2003, S. 234–236, Kat. 15–15a (Margaret Daly Davis).

<sup>630</sup> Das von Hieronymus Cock auf dem Frontispiz seiner Publikation genannte Schutzprivileg ist bereits zwei Jahre abgelaufen, als Giovanni Battista Pittoni seine Radierungsfolge veröffentlicht. Vgl.: Cock 1551, Frontispiz: Radierung: 192 x 276 mm (Darstellung), 396 x 302 mm (Blatt), beschr. in der Darstellung: „PRÆCIPVA ALIQVOT ROMANAE / ANTIQVITATIS RVINARVM / MONIMENTA VIVIS PROSPECTI = / BVS, AD VERI IMITATIONEM / AFFABRE DESIGNATA / In florentiss. Antuerpia per Hiro. Coc / Mense Maio, Anno M.D.LI. / CVM CAESA. / PRIVILEGIO AD / VIII AN.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.F.21.

<sup>631</sup> Zu den Radierungsfolgen des Giovanni Battista Pittoni von 1561 und 1575: Katalog der Ornamentstich-Sammlung 1894, S. 161, Kat. 976; Pttaluga 1930, S. 306–308, Abb. 250–253; Borroni 1962, S. 103–104, Kat. 7947; Turner 1966, S. 209; Oberhuber 1966, S. 162–163; Oberhuber 1968, S. 217; Kandler 1969, S. 62, S. 130, Anm. 164; Mortimer 1974, Pt. 2, Bd. 2, S. 646–647, Kat. 466; Olivato 1991, S. XI–XII, S. XIX–XX; Davis 1994, S. 75–76, Kat. 3.11; Rossetti 2000–2004, S. 241, Kat. 8262.

hergestellt: In die Ruinenbilder Pittonis werden Buchstaben eingefügt, die über Legenden mit den Texten Scamozzis verknüpft sind.<sup>632</sup>

Die Publikation richtet sich damit an einen Personenkreis, der sich auf wissenschaftlichem Niveau mit den Überresten der römischen Antike beschäftigt. Der von Girolamo Porro formulierte Dedikationsbrief ist an Giacomo Contarini adressiert, der wohl als ein idealer Leser angesehen werden kann. Contarini wird von Porro als ein „moderner Archimedes“ gepriesen, dessen Haus Versammlungsort zahlreicher Gelehrter aus ganz Italien sei.<sup>633</sup>

Das für die „Discorsi sopra l’Antichità“ entworfene Frontispiz spiegelt die Intention und die Vorgehensweise Vincenzo Scamozzis anschaulich wider (Abb. 35).<sup>634</sup> Gemäß dem hohen Anspruch seiner Publikation entwickelt Scamozzi eine vielschichtige Komposition, die von einem repräsentativen Architekturmotiv, ähnlich einem antiken Triumphbogen, dominiert wird. Über hohen, mit Reliefplatten verzierten Postamenten erheben sich zwei kannelierte Säulen mit korinthischen Kapitellen. Diese tragen ein verkröpftes Gebälk mit einem Rundgiebel darüber. Sie werden von zwei Pfeilern hinterfangen, zwischen die eine Archivolte mit drei Faszien gespannt ist. In den Zwickeln oberhalb der Archivolte sind geflügelte Viktorien sichtbar. Eine Inschriftenkartusche, die dem Gebälk und dem Giebfeld der Bogenarchitektur vorgeblendet ist, benennt den Titel der Publikation und ihren Autor Vincenzo Scamozzi. Am unteren Bildrand ist zwischen den Säulenpostamenten eine zweite Kartusche eingefügt. Hier wird das Siegel und die Adresse des venezianischen Verlegers Francesco Ziletti sowie das Erscheinungsjahr der Publikation verzeichnet. Zu beiden Seiten der Säulen treten allegorische Figuren auf. Sie halten Instrumente des Messens und Zeichnens, Winkel, Lineal und Zirkel, in ihren Händen und weisen mit diesen auf die Öffnung

<sup>632</sup> In seinem Dedikationsbrief an Giacomo Contarino verweist der Herausgeber Girolamo Porro explizit auf das Vorgehen Vincenzo Scamozzis: „[...] onde l’opera uscirà hora in luce non per dilettare solamente, ma per giouare à gli studiosi della ueneranda antichità. Si perche detto messer Vicenzo hà contrassegnato con lettere tutte le parti delle ruine de gli edificij, che si contengono in quaranta tauole; si perche con bellissimo ordine discorrere con autorità de gli antichi scrittori dintorno gran parte de’ fori, tempij, & edificij antichi, che già Roma hauea; cosa ueramente molto utile per la piena intelligenza delle antichità Romane.“ Zit. nach: Scamozzi 1582, 1. n. n. S.

<sup>633</sup> Vgl.: Scamozzi 1582, 2. n. n. S.: „[...] doppo si sà, non dirò in questi contorni, ma per tutta Italia, che V. S. Clariss. è sicuro porto di tutti i virtuosi, i quali da tutte le parti concorrono in questa illustre città. [...] La onde V. S. Clariss. quasi moderno Archimede, è supplicata ogni giorno da numero grandissimo d’huomini virtuosi, & astretta à rendere ragione, & discorrere d’intorno essi stromenti, per il che la casa sua è sempre piena non solamente d’huomini eccellenti in quelle professioni, ma di letterati anco, i quali à ragionare di cose alte, & diletteuoli iui si riducono.“ Vgl.: Olivato 1991, S. X–XIII. Zur Person des Giacomo Contarini und seinem intellektuellen Umfeld: Breiner 1994, S. 61–63; Olivato 1991, S. XIII, S. XXVII, Anm. 32–33.

<sup>634</sup> Scamozzi 1582, Frontispiz: Radierung: 249 x 168 mm (Platte), 298 x 203 mm (Blatt), beschr. in der Darstellung: „DISCORSI / SOPRA / L’ANTICHITÀ DI ROMA / DI / VICENZO SCAMOZZI / ARCHITETTO VICENTINO / Con XL. Tauole in Rame.“ (obere Kartusche), „IN VENETIA / APPRESSO FRANCESCO / ZILETTI MDLXXXII“ (untere Kartusche). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 528-1820 raro. Zu dem Frontispiz: Mortimer 1974, Pt. 2, Bd. 2, S. 646–647, Kat. 466; Olivato 1991, S. XXI.

des „Triumphbogens“ im Zentrum der Komposition. Der Blick des Betrachters wird auf eine sich jenseits der Architektur des Vordergrundes erstreckende Ruinenlandschaft gelenkt, in die verschiedene Monumente des antiken Rom integriert sind.

Mit der Gestaltung seines Frontispizes lehnt sich Vincenzo Scamozzi vermutlich an das Titelblatt von Antonio Labaccos „Libro appartenente a l'Architettura“ an, einer Abhandlung über die Architektur der Antike, die erstmals 1552 erschienen ist und in den folgenden Jahren zahlreiche Neuauflagen erfahren hat. Wie in den „Discorsi sopra l'Antichità di Roma“ wird der Titel der Publikation in ein Inschriftenfeld integriert, das zugleich als oberer Abschluss einer antikisierenden Bogenarchitektur dient. Wieder treten allegorische Figuren, die mit Winkel, Zirkel und Lineal ausgestattet sind, seitlich einer zentralen Rundbogenöffnung auf. Diese gewährt auch hier einen Durchblick in eine weite Landschaft, in der einzelne Architekturen, Ruinen und intakte Bauwerke, sichtbar werden.<sup>635</sup>

Anders als Antonio Labacco zeigt Vincenzo Scamozzi in der zentralen Vedute seines Frontispizes eindeutig identifizierbare Monumente des antiken Rom. Die Komposition wird, entsprechend dem gesamten Bildbestand der „Discorsi sopra l'Antichità“, aus bereits existierenden druckgraphischen Darstellungen entwickelt. Unmittelbar hinter der Rundbogenöffnung sind in der vordersten Ebene der Landschaft Teile des Nervaforums, der Minervatempel und die sogenannten „Colonnacce“ der Umfassungsmauer, zu erkennen. Scamozzi verarbeitet hier wohl eine Vorlage, die auf eine Radierung der 1551 von Hieronymus Cock publizierten „Praecipua aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monumenta“ zurückgeht.<sup>636</sup> Entsprechend der Vorgehensweise von Giovanni Battista Pittonis Radierungsfolge und Vincenzo Scamozzis Textkommentar wird das Motiv aus seinem ursprünglichen Kontext gelöst und ohne Angabe des eigentlichen Urhebers in einen neuen Zusammenhang übertragen. Die Darstellung wird dabei dem veränderten Publikationskontext angepasst. Der Arco dei Pantani, der in der Originalradierung Cocks den Weg zwischen dem

<sup>635</sup> Zu dem Frontispiz von Antonio Labaccos „Libro appartenente a l'architettura“: Mortimer 1974, Pt. 2, Bd. 1, S. 353–357, Kat. 245. In den Jahren 1576 und 1584 werden Ausgaben von Labaccos Architekturtraktat mit ebendiesem Frontispiz im Verlag des Girolamo Porro veröffentlicht. Vgl.: Ashby 1915a, S. 305, S. 307–309; Kissner 1990, S. 108, Kat. 222, S. 307, Kat. 809; Immagini di Roma 1996, S. 96, Kat. 124; Roma antica e moderna 2000, S. 34–35, Kat. 13 (Georg Satzinger). Das Motiv eines antiken Triumphbogens als architektonisches Grundschema einer Frontispizdarstellung findet sich auch in der Vitruvübersetzung Daniele Barbaros, „I dieci libri dell'architettura“, die 1556 im venezianischen Verlag Francesco Marcolinis erschienen ist. Vgl.: Mortimer 1974, Pt. 2, Bd. 2, S. 765–766, Kat. 547. Zur Bedeutung Daniele Barbaros für Vincenzo Scamozzi: Breiner 1994, S. 60–61. Die Kombination einer Ruinenlandschaft mit einer aufwendigen architektonischen Rahmung und allegorischen Figuren weist auch das Frontispiz einer 1550 in Florenz von Lorenzo Torrentino publizierten Ausgabe des Architekturtraktats Leon Battista Albertis auf, „L'Architettura di Leonbatista Alberti. Tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli Gentilhuomo & Accademico Fiorentino“. Vgl.: Mortimer 1974, Pt. 2, Bd. 1, S. 13–16, Kat. 12.

<sup>636</sup> Cock 1551, Taf. 21: Radierung: 187 x 300 mm, beschr. r. o.: „EX INCERTIS QVIBVSDAM .RO. ANTIQVITATIS RVINIS, PROSPECTVS .I.“, beschr. l. o.: „V“. Angaben nach: Riggs 1977, S. 262, Kat. 22. Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 180–183, Kat. 43.



Minervatempel und den „Colonnacce“ überspannt, ist verschwunden. Dem Betrachter wird ein ungehinderter Blick auf die hinter dem Nervaforum versammelten Bauwerke des antiken Rom gewährt, den Bogen des Janus Qadrifrons und die Trajanssäule sowie das Kolosseum und die Cestiuspyramide weit im Hintergrund.

Vincenzo Scamozzi „bestückt“ seine Ruinenlandschaft mit Monumenten, die als prominente Motive der Stadt Rom bereits Eingang in druckgraphische Publikationen des 16. Jahrhunderts gefunden haben, in Hieronymus Cocks „Antiquitatis ruinarum monimenta“, Antoine Lafréry's „Speculum Romanae Magnificentiae“, Giovanni Antonio Dosios „Reliquiae“, Bernardo Gamuccis „Libri Quattro dell' Antichità“ sowie Étienne Du Péracs „Vestigi dell' Antichità“.<sup>637</sup> Mit der Gestaltung seines Frontispizes wendet sich Scamozzi wohl in erster Linie an gebildete Rezipienten, denen die antiken Bauwerke Roms wenn nicht aus eigener Anschauung, so doch zumindest aus dem Studium von Radierungen, Kupferstichen und Holzschnitten bekannt gewesen sind. Die Darstellung der Kolosseumsruine beschränkt sich auf wenige Linien, mit denen prägnante Charakteristika des Monuments, seine Silhouette, die Geschossgliederung und die Arkadenöffnungen, flüchtig skizziert sind: Ein abstraktes Gebilde ist entstanden, gleich einem Piktogramm, weit entfernt von der Wiedergabe eines konkret erfahrbaren Gebäudes der Stadt Rom. Scamozzi verwendet die bewährte Westansicht des Kolosseums entsprechend der Darstellungskonvention, die in Radierungen des „Speculum Romanae Magnificentiae“ Antoine Lafréry's und der „Vestigi dell' Antichità“ Étienne Du Péracs entwickelt und verbreitet worden ist (Abb. 31–32). Das Kolosseum erscheint allerdings seitenverkehrt: Die erhaltene Außenwand erhebt sich an der rechten Seite des Bauwerks. Daneben schließt sich links die jenseits der westlichen Bruchstelle freiliegende Innenwand des zweiten Umgangs mit ihrer doppelten Arkadenreihe an.

Die hier entworfene Ruinenlandschaft mit ihrer Auswahl einzelner Bauwerke des antiken Rom ist keineswegs eine authentische Ansicht des städtischen Areals. Prominente Zeugen der römischen Antike werden zu einer Art Architekturcapriccio zusammengefügt. Dieses wird als „Bild im Bild“ innerhalb einer aufwendig gestalteten Bogenarchitektur präsentiert. Die Ruinen erscheinen als Studienobjekte im Rahmen wissenschaftlicher Untersuchungen und

---

<sup>637</sup> Mögliche Vorbilder für die Architekturdarstellungen in dem Frontispiz der „Discorsi sopra l' Antichità di Roma“: Dosio / Cavalieri 1569, Taf. 2 (Janusbogen), Taf. 35 (Trajanssäule), Taf. 47 (Cestiuspyramide); „Speculum Romanae Magnificentiae“: Hülsen 1921, S. 148, Kat. 30 (Trajanssäule), S. 150, Kat. 39 (Cestiuspyramide).

Analysen, deren Genauigkeit und Zuverlässigkeit durch den Einsatz exakter Mess- und Zeicheninstrumente, Winkel, Zirkel und Lineal, garantiert werden.<sup>638</sup>

Das Frontispiz ist als somit als ein Kompendium zu den „Discorsi sopra l’Antichità“ zu deuten: Ältere Darstellungen, die sich bereits als prägnante und überzeugende Bilder der Stadt Rom und ihrer bedeutenden Monumente bewährt haben, werden aufgegriffen und entsprechend den Intentionen des Autors Vincenzo Scamozzi und des Herausgebers Girolamo Porro in einen neuen Publikationskontext übertragen.

Die Illustrierung von Scamozzis Traktat über die antike Architektur erfolgt einerseits durch jene Radierungen, die Giovanni Battista Pittoni unter Rückgriff auf Hieronymus Cocks Ruinenserie angefertigt hat.<sup>639</sup> Darüber hinaus werden weitere Bildquellen genutzt, neben eigenen Aufnahmen Pittonis<sup>640</sup> auch eine Kopie der im „Speculum Romanae Magnificentiae“ veröffentlichten Ansicht der Kolosseumsruine.<sup>641</sup> Dieser heterogene Abbildungsbestand, der sicherlich vorwiegend aus dem Repertoire des Verlegers Girolamo Porro stammt und mit dem sich Scamozzi also quasi „arrangieren“ muss, wird detailliert analysiert, die erfassten Partien im konkreten römischen Bauwerk verortet und mit Informationen zur ursprünglichen Gestalt und Nutzung des Amphitheatrum Flavium verknüpft.

Eine intensive, teils durchaus kritische Auseinandersetzung mit dem verfügbaren Bildmaterial bezeugt der Text, den Scamozzi zu einer Ansicht des Septizoniums verfasst hat. Wie bereits erwähnt, wird das antike Monument in der Originalradierung Cocks von 1551 und somit auch

<sup>638</sup> Eine ähnliche Verbindung von repräsentativer, antiker Architektur und Messinstrumenten findet sich bereits auf dem Frontispiz des zwischen 1493 und 1496 entstandenen „Prospettivo Milanese“. Vgl.: Rom, Biblioteca Casanatense, Vol. Inc. 1628, fol. 1r: Holzschnitt: ca. 170 x 118 mm (Darstellung), ca. 216 x 151 mm (Blatt).

<sup>639</sup> Bereits die erste Tafel der Publikation, eine Ansicht des Forum Romanum, ist eine Kopie nach einer entsprechenden Darstellung der 1551 erschienenen Ruinenserie des Hieronymus Cock: Scamozzi 1582, Taf. 1: Radierung: 213 x 312 mm (Platte), 298 x 400 mm (Blatt), beschr. l. o.: „IN HAC OSTENDITVR FORVM ROMANVM, CVRIA / QVAEDAM, TEMPLVM IOVIS STATORIS, / ANTONINI ET FAVSTINAE, VENERIS / ROMVLI ET REMI, PACIS, VIA / SACRA, ARCVS TITI, ET AMFI / THEATRVM, SEV / COLOSSEVM.“, bez. r. u.: „BATISTA P“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 528-1820 raro. Zu dem Vorbild: Cock 1551, Taf. 9: Radierung: 199 x 299 mm (Blatt; Radierung entlang des Bildrands beschnitten), beschr. l. o.: „H.“, beschr. r. o.: „PROSPECTVS COLOSSAEI CVM AEDIBVS ET VARIIS RVINIS / ILLI CONTIGVIS“, bez. r. u.: „COCK FE.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, Sc. 24, F. N. 39765. Weitere Kopien nach der Ruinenfolge des Hieronymus Cock: Scamozzi 1582, Taf. 10–11, Taf. 15–16, Taf. 18, Taf. 20–23.

<sup>640</sup> Vgl. z. B.: Scamozzi 1582, Taf. 9: Radierung: 213 x 312 mm (Platte), 298 x 396 mm (Blatt), beschr. o. l.: „HAEC HABET QVASDAS PARTES / INTERIORES ET EXTERIORES / COLOSSEI“, bez. r. u.: „BATISTA P. V F 1561“. num. r. o.: „9“. Scamozzi 1582, Taf. 12: Radierung: 216 x 321 mm (Platte), 298 x 394 mm (Blatt), beschr. l. o.: „HAEC HABET SCENOGRAPHIAM SECVNDORVM / PORTICVVM COLOSSEI“, bez. r. u.: „B. PV“, num. r. o.: „12“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 528-1820 raro.

<sup>641</sup> Scamozzi 1582, Taf. 8: Radierung: 217 x 319 mm (Platte), 298 x 397 mm (Blatt), beschr. u.: „AMPHITHEATRVM SIVE COLISEVM ROMANVM“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 528-1820 raro. Zu dem Vorbild des „Speculum Romanae Magnificentiae“: Radierung: 234 x 334 mm (Platte), 340 x 490 mm (Blatt), beschr. u.: „THEATRVM SIVE COLISEVM ROMANVM“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dm 505-1740 raro.

in der davon abhängigen Kopie Pittonis entgegen der römischen Realität gezeigt, als gehörte es mit dem Kolosseum zu ein und demselben Baukomplex (Abb. 21). Dieses fehlerhafte Rombild verwendet Scamozzi, jedoch nicht, ohne seinen Leser ausdrücklich auf die Ungenauigkeit der Darstellung bezüglich der römischen Topographie hinzuweisen.<sup>642</sup>

Die Art und Weise, wie die von Hieronymus Cock entwickelten Kolosseumbilder in die wissenschaftliche Abhandlung Vincenzo Scamozzis integriert worden sind, kann ein wichtiges Indiz für die Rezeption dieser Ruinenansichten durch den zeitgenössischen Betrachter sein. Der Vicentiner Architekt begreift die Radierungen offenbar in erster Linie als Bildzeugnisse, die das in Rom vorhandene Bauwerk zuverlässig und ausführlich dokumentieren. Er formuliert seinen Text in unmittelbarer Auseinandersetzung mit diesem Informationsmaterial. Über ein Verweissystem aus Buchstaben erschließt er die Cock'schen Darstellungen in sämtlichen Einzelheiten.

Diese Wertschätzung der von Hieronymus Cock publizierten Radierungen als authentische Bildzeugnisse zu der Stadt Rom gibt sich gleichermaßen in einem Inventar des Amerbachschen Kunstkabinetts, das durch den Universitätsprofessor und juristischen Berater der Stadt Basel, Basilius Amerbach, begründet wurde, zu erkennen: Das Inventar, das anlässlich des Ankaufs der Amerbach-Sammlung durch die Stadt Basel 1662 verfasst worden ist, dokumentiert die Aufbewahrung der zeichnerischen und druckgraphischen Werke in zwei Graphikschrankten.<sup>643</sup> Die Ruinenansichten des Antwerpener Verlegers, „Item Hieronými Cock Antiquitates Romanae vff 46. bogen“<sup>644</sup>, werden als Inhalt der 14. Schublade eines der beiden Schränke bezeugt, in Verbindung mit geographischen und topographischen Werken, der „Civitates orbis Terrarum“, einer von Georg Braun und Franz Hogenberg zwischen 1572 und 1618 publizierten Sammlung von Stadtansichten, des 1570 erschienenen „Theatrum Orbis Terrarum“ des Abraham Ortelius und Franz Hogenberg sowie mehrerer, nicht näher bezeichneter Landkarten in Holzschnitt und Kupferstich. In demselben Möbel waren wohl auch Globen und Sonnenuhren aufgestellt.<sup>645</sup>

Die in den vorherigen Kapiteln vorgenommene Unterscheidung zwischen den nördlich und den südlich der Alpen entwickelten Darstellungen der Kolosseumsruine ist somit nur als eine Möglichkeit der Klassifizierung anzusehen. Die Mobilität druckgraphischer Werke erlaubt es

<sup>642</sup> Vgl.: Scamozzi 1582, S. 23: „Il Settizonio è alquanto distante dal Coliseo, tutto che egli fusse disegnato molto uicino (come si uede in questa tauola).“

<sup>643</sup> Zu dem Inventar: Landolt 1991, S. 175–201 („Inventar G vom Juli 1662“).

<sup>644</sup> Zit. nach: Landolt 1991, S. 186. Vgl.: Büttner 2000, S. 150–151.

<sup>645</sup> Landolt 1991, S. 186 („Lit. B, No. 10–19“); Büttner 2000, S. 150–151.

Vincenzo Scamozzi, Bildmaterial, das ursprünglich unabhängig voneinander in Antwerpen und Rom publiziert worden ist, für eine neu erstellte Abhandlung über die Architektur des antiken Rom in Venedig zusammenzuführen.

Eine Charakterisierung der Radierungen des Hieronymus Cock als phantastisch anmutende und dramatisch gesteigerte Ruinenbilder hätte ein Betrachter des 16. Jahrhunderts möglicherweise nicht nachvollziehen können. Schon anhand dieses einen Beispiels lässt sich die Schwierigkeit ermessen, die ursprüngliche Wirkung und Bedeutung druckgraphischer Werke in ihrer eigenen Zeit zu erfassen. Begriffe des 21. Jahrhunderts, wie „Authentizität“ und „Realitätstreue“, können nur bedingt auf Kolosseumbilder des 16. Jahrhunderts angewendet werden.

Die Kopien des Giovanni Battista Pittoni und der Traktat des Vincenzo Scamozzi sind keineswegs die einzigen Zeugnisse einer Rezeption der Ruinenansichten des Hieronymus Cock in Italien. Paolo Veronese greift für seine zwischen 1560 und 1562 entstandene Freskenausstattung der Villa Barbaro in Maser Motive aus Radierungen Giovanni Battista Pittonis auf, die dieser unter Rückgriff auf Hieronymus Cocks Vorlagen angefertigt hat.<sup>646</sup>

Die Verwendung der druckgraphischen Rombilder für die Entwicklung von Werken der Malerei spricht der Herausgeber der „Discorsi sopra l’ Antichità di Roma“, Girolamo Porro, in seinem Dedikationsbrief an Giacomo Contarini explizit an. Porro weist auf die Besonderheit und Neuartigkeit der von ihm initiierten Publikation hin, die Pittonis Darstellungen der berühmtesten Bauwerke Roms mit einem gelehrten Begleittext versieht und sie so den Architekten als adäquates Studienmaterial erschließt.

„[...] mi sono risoluto ultimamente, à beneficio commune del mondo, di stampare alcuni disegni di ruine de i più famosi edificij di Roma trionfante, disegnate in rame da Messer Battista Pitoni Vicentino, i quali fino à questo tempo hanno potuto principalmente seruire à quei pittori, che di fingere paesi nelle loro opre si diletano. Et parendomi necessario dare à questi disegni spirito con qualche dichiarazione, affine che giouino non solamente à i pittori, ma à gli architetti anco.“<sup>647</sup>

<sup>646</sup> Zu den Fresken Paolo Veroneses: Turner 1966, S. 205–212; Oberhuber 1968, S. 207–224.

<sup>647</sup> Zit. nach dem Dedikationsbrief des Girolamo Porro an Giacomo Contarino: Scamozzi 1582, 1. n. n. S.

### 3.) Das 17. Jahrhundert. Verlage und Künstler

#### 3.1) Kolosseumbilder des römischen Druckgraphikmarktes

##### 3.1.1) Das Fortleben druckgraphischer Kolosseumbilder im 16. und 17. Jahrhundert:

##### Die „Antichità di Roma“ des Girolamo Franzini

Im Verlauf des 16. Jahrhunderts entwickeln Sebastiano Serlio, Antoine Lafréry, Étienne Du Pérac und Bernardo Gamucci Kolosseumbilder in Holzschnitt, Kupferstich und Radierung, die sich als außerordentlich erfolgreich auf dem Druckgraphikmarkt nördlich und südlich der Alpen erweisen. In den Publikationen des „Terzo Libro dell’Antichità“, des „Speculum Romanae Magnificentiae“, der „Vestigi dell’Antichità“ und der „Libri Quattro dell’Antichità“ werden Darstellungsformen für das römische Amphitheater gefunden, die die Architektur in antikem und neuzeitlichen Zustand, als Rekonstruktion und Ruinenbild, überzeugend und prägnant wiederzugeben vermögen. Bis weit in das 17. und 18. Jahrhundert hinein dienen diese Lösungen als Vorbild und Inspirationsquelle für die Entwicklung neuer Darstellungen des prominenten Monuments.<sup>648</sup>

Der nördlich und südlich der Alpen florierende Druckgraphikmarkt fördert in seinem Bemühen um Wiedergaben, die den Erwartungen und Sehgewohnheiten potentieller Kunden entsprechen, das Entstehen ikonenhafter Darstellungen der Ewigen Stadt und ihrer Monumente. In diesem Prozess der Etablierung allgemein gültiger Rombilder spielen die in Venedig und Rom ansässigen Verlagshäuser eine wesentliche Rolle. Die bestimmende Position der Verleger, die als Besitzer der Druckplatten die Neuauflage und Wiederverwendung druckgraphischer Darstellungen steuern, ließ bereits die Entstehungsgeschichte der 1582 von Girolamo Porro herausgegebenen „Discorsi sopra l’Antichità di Roma“ erkennen.

Den Verlegern der Romliteratur ist ihre Bedeutung für die Fixierung bestimmter Vorstellungen und Bilder der Stadt und ihrer Monumente wohl durchaus bewusst. 1588 publiziert der venezianische Verleger Girolamo Franzini eine von Girolamo Ferrucci überarbeitete, illustrierte Ausgabe der „Antichità di Roma“ des Andrea Fulvio. Franzini geht in seinem Vorwort auf die eigene Rolle bei der Konzeption und Durchführung dieses

---

<sup>648</sup> Zu der Traditionsverbundenheit druckgraphischer Romdarstellungen im 17. Jahrhundert: Petrucci 1932, S. 479–480; Petrucci 1956, S. 115; Grelle 1992, S. 29–30; Settis 1995, S. XXXI.

Unternehmens ein: Die Bereitstellung adäquater, dem Thema angemessener Illustrationen sind sein Beitrag für die Neuauflage von Fulvius Standardwerk zur römischen Antike.<sup>649</sup>

Die Holzschnitte Franzinis erweisen sich jedoch keineswegs als völlig neu konzipierte Wiedergaben der Stadt Rom. Die Illustrationen orientieren sich vielmehr an Darstellungen, die bereits in einem „Klassiker“ der Romliteratur Verwendung fanden, in Bernardo Gamuccis „Libri Quattro dell’ Antichità della Città di Roma“ aus dem Jahr 1565. Die Holzschnitte beider Werke stimmen nicht nur in der Auswahl der Motive und der Perspektiven weitgehend überein. Bis in einzelne Details der Illustrationen wird die Abhängigkeit der Darstellungen Franzinis von Gamuccis Rombildern offensichtlich: So sind in die Abbildungen beider Publikationen Verweisbuchstaben eingefügt. Jedoch nur Gamucci nimmt in seinen Texten darauf Bezug. In Franzinis Werk bleiben die Buchstaben völlig funktionslos. Sie dienen nicht der Verbindung von Bild und Text, sondern stellen allein eine Reminiszenz an das prominente Vorbild dar.<sup>650</sup>

Somit bietet Franzini mit der von Ferucci überarbeiteten „Antichità di Roma di Andrea Fulvio“ nicht nur die Neuauflage eines etablierten Werkes der Romliteratur, sondern stattet dieses mit Illustrationen aus, die sich bereits als prägnante und überzeugende Bilder der Stadt Rom und ihrer antiken Monumente bewährt haben.

Dieses Vorgehen zeigt sich auch in der Gestaltung des Holzschnitts „Amphiteatrum Vespasiani“, der in Franzinis Fulvio-Ausgabe als Illustration zu dem Kapitel über das

<sup>649</sup> „La onde con molta mia spesa e trauaglio mi son posto à cómunicarli di nuouo, & produrli con ogni accuratezza in publico; al che si è aggiunto à mia istanza l’industria, & diligenza di M. Girolamo Ferrucci, il quale riempiendoli ambidue di annotazioni, & aggiungendoui nel fine di essi in compendio, tanto le cose più celebri statuite in quest’ alma Città à perpetua memoria da N. Sig. Sisto Quinto [...] hauendogli io parimente, con non minore spesa, & industria, adornati di figure opportune à i luoghi loro, tanto nelle cose antiche, come nelle moderne.“ Zit. nach: Fulvio / Franzini 1588, 5.–6. n. n. S. („Hieronimo Francino Libraro a’ i Lettori“). Zu Franzinis „L’ Antichità di Roma di Andrea Fulvio“: Cicognara 1821 (1960), Bd. 2, S. 194, Kat. 3741; Ashby 1923a, S. 345–346; Schudt 1930, S. 32–33, S. 370, Kat. 601; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 381–382, Kat. 900; Borroni 1962, S. 72, Kat. 7914<sup>6</sup>; Adams 1967, Bd. 1, S. 459–460, Kat. 1155; Waetzoldt 1969, S. 5–6; Trenkler 1976, S. 29; Kissner 1990, S. 351, Kat. 988; Sicari 1990, Kat. 124; Di Stefano / Salvi 1991, S. 49, Kat. 176; Davis 1994, S. 40–42, Kat. 2.6; Immagini di Roma 1996, S. 16, Kat. 19; Roma antica e moderna 2000, S. 102–108, Kat. 52–53 (Bettina Reichardt); Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 464, Kat. 5157.

<sup>650</sup> Die Abhängigkeit der Holzschnitte Franzinis von jenen Gamuccis ist in besonderem Maße an der Illustration zum Forum Romanum, die über zahlreiche Verweisbuchstaben verfügt, zu erkennen: Gamucci 1565, S. 20: Holzschnitt: 73 x 126 mm (Darstellung), 212 x 153 mm (Blatt), beschr. o.: „FORO ROMANO“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-1650 raro. Fulvio / Franzini, Bl. 95v: Holzschnitt: 55 x 62 mm (Darstellung), 159 x 106 mm (Blatt), beschr. u.: „FORVM ROMANVM“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-1884 Coll. rom. Beide Darstellungen geben das Motiv aus derselben Perspektive wieder; die in das Bildfeld integrierten Buchstaben „A“–„H“ stimmen exakt überein. Aber nur Gamucci identifiziert in seinem Text die beschriebenen Monumente mit den entsprechenden Buchstaben: „Intendesi dunque nel disegno del detto Foro per la lettera .A. l’ arco di Settimio Seuero; per la lettera .B. il tempio della Concordia; la lettera .C. dimostra il Tempio di Faustina edificato da M. Aurelio; la lettera .D. doue sono quelle tre colonne, che dicono essere state del Tempio di Gioue Statore; la lettera .E. dimostra il tempio di S. Cosimo & Damiano, il quale era prima il Tempio di Quirino, o vogliam dire Vrbis Romae; la lettera .F. il Tempio della Pace; la lettera .G. quello di Santa Maria nuoua, & con quello si vede congiunto l’ arco di Tito & di Vespasiano, doue è la lettera .H.“ Zit. nach: Gamucci 1569, Bl. 20v. Vgl.: Gamucci 1565, S. 20–21.

Kolosseum dient (Abb. 36).<sup>651</sup> Das Amphitheater wird, analog zu der Abbildung in Gamuccis „*Libri Quattro dell'Antichità*“, als Ruine in einer Gesamtansicht von Westen gezeigt, mit der erhaltenen Fassade, den Bruchstellen in den äußeren Mauerzügen sowie den freiliegenden inneren Strukturen. Im Zentrum der Komposition ist der Überrest der Meta Sudans sichtbar, die, wie in dem Vorbild Gamuccis, mit dem Buchstaben „A“ gekennzeichnet ist. In den zugehörigen Texten Fulvios und Ferruccis wird der antike Brunnen jedoch nicht erwähnt.<sup>652</sup>

Trotz dieser Übereinstimmungen stellt Franzinis Holzschnitt keineswegs eine detailgetreue Kopie nach dem Vorbild Gamuccis dar. Die Illustration der Fulvio-Ausgabe konzentriert sich auf die Ruinen des Amphitheaters und der Meta Sudans. Die landschaftliche Umgebung mit dem Konstantinsbogen, dem Monte Celio und dem Esquilin wird ausgeblendet. Im Vergleich mit dem Originalholzschnitt Gamuccis wirkt die Darstellung Franzinis reduziert und schematisch. Die architektonische Struktur und die räumliche Staffelung der einzelnen Partien in der Kolosseumsruine, die Außenfassade sowie die Innenwände des ersten und des zweiten Umgangs, sind keineswegs so detailliert und überzeugend erfasst wie in dem Vorbild (Abb. 34). Atmosphärische Werte, die Wirkung von Licht und Schatten auf den Gemäuern des Monuments und in der umliegenden Landschaft, gehen in der starren Linienführung von Franzinis Holzschnitt gänzlich verloren. Jedoch finden sich in der jüngeren Illustration Hinweise auf Vegetation, die sich in der Ruine des Amphitheaters auszubreiten scheint. Vereinzelt Grasbüschel sind auf den oberen Kanten der Mauerzüge zu erkennen.

Die Holzstöcke, von denen die Rombilder der Fulvio-Ausgabe gedruckt worden sind, verbleiben auch nach 1588 in dem Bestand des Franzini-Verlages.<sup>653</sup> Wohl gegen Ende des 16. Jahrhunderts erfolgt ein Umzug des Unternehmens von Venedig nach Rom.<sup>654</sup> Dort

<sup>651</sup> Fulvio / Franzini 1588, Bl. 120r: Holzschnitt: 55 x 63 mm (Darstellung), 160 x 105 mm (Blatt), beschr. u.: „*AMPHITEATRVM VESPASIANI*“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-1884 Coll. rom.

<sup>652</sup> Vgl. dagegen: Gamucci 1565, S. 48: „Nel luogo doue vedete la lettera A era vna meta antica fatta di mattoni, la quale dicono gli scrittori, che in que tempi era domandata la meta sudate“.

<sup>653</sup> Diese Illustrationen finden im gleichen Jahr Eingang in die ebenfalls von Franzini publizierte „*Topographia Urbis Romae*“ des Bartolommeo Marliani, wie der Verleger selbst in seinem Vorwort zur Fulvio-Ausgabe ausführt: „Et si come il Marliano poco fa si è prodotto fuori da me con gl'istessi ornamenti, & diligenze di annotationi, & Additioni, cosi riceuete hora discreti Lettori il Fuluio à commune diletto, & soddisfattione vostra da me mandato di nuouo in luce“. Zit. nach: Fulvio / Franzini 1588, 5.–6. n. n. S. Vgl.: Waetzold 1969, S. 5; Ashby 1923a, S. 345. Stephan Waetzoldt schätzt den Umfang der in den neunziger Jahren im Besitz des Franzini-Verlages befindlichen Holzstöcke auf ca. 400 Stück: Waetzoldt 1969, S. 5. Zu den Holzschnitten in den Guiden des Girolamo Franzini und seiner Nachfolger: Waetzoldt 1969, S. 1–14; Ashby 1923a, S. 345–352.

<sup>654</sup> Girolamo Franzinis Werke werden zunächst in Venedig publiziert. Zugleich scheint er eine Niederlassung in Rom unterhalten zu haben, wie die Angaben auf dem Frontispiz der Fulvio-Ausgabe von 1588 nahelegen: „In Venetia, per Girolamo Francini Libraro in Roma all'insegna del Fonte“. Ab dem Jahr 1589 sind die meisten Publikationen Franzinis mit einer römischen Verlegeradresse bezeichnet, so z. B. die „*Antiquitates Romanae Urbis studio. Hieronymi Franzini Bibliopolae ad Signum Fontis opera. Romae M. D. LXXXIX.*“ (Immagini di Roma 1996, S. 66, Kat. 88; Schudt 1930, S. 228, Kat. 163). Vgl.: Ashby 1923a, S. 346. Allerdings wird noch 1594 in einer Ausgabe der „*Le Cose Maravigliose dell'Alma Città di Roma*“ Venedig als Erscheinungsort genannt: Schudt 1930, S. 205, Kat. 86.

veröffentlichen die Nachfolger und Erben Girolamo Franzinis Neuauflagen der älteren Publikationen. Das gesamte 17. Jahrhundert hindurch sind die Franzini als Verleger für Romliteratur auf dem Markt präsent. Unter der Adresse „all’insegna della Fontana a Pasquino“ erscheinen ambitionierte Abhandlungen sowie an ein breites Publikum gerichtete Stadtführer, Andrea Palladios „L’Antichità di Roma“ und Bartolommeo Marlianis „Urbis Romae Topographia“ sowie die „Cose Maravigliose dell’Alma Città di Roma“, die „Roma Antica e Moderna“ und die „Stationi delle Chiese di Roma“ des Fra Santi Solinori.<sup>655</sup>

Die Traditionsverbundenheit der Publikationen aus dem Franzini-Verlag lässt in besonderem Maße ein Werk des Pietro Martire Felini erkennen, der „Trattato Nuovo delle Cose Maravigliose dell’Alma Città di Roma“, der 1610 von Giovanni Antonio Franzini, Sohn und Nachfolger Girolamos, in Rom herausgegeben wird.<sup>656</sup> In seiner Dedikation an Benedetto Ala verweist Felini auf einen älteren, unvollkommenen Romführer, der ihm als Ausgangspunkt und Inspirationsquelle für die eigene Arbeit gedient habe, jene „Cose Maravigliose dell’Alma Città di Roma“, die in dem Franzini-Verlag im 16. Jahrhundert zahlreiche Auflagen erfahren haben.<sup>657</sup> Sämtliche Illustrationen in Felinis Romführer stimmen bezüglich Format und Bildgestaltung mit den Darstellungen der Fulvio-Ausgabe von 1588 überein. Die Ansicht des Kolosseums mit der Meta Sudans im Vordergrund wird ebenfalls übernommen, inklusive des Verweisbuchstabens „A“, der aber auch in Felinis Text nicht aufgelöst wird.<sup>658</sup>

<sup>655</sup> Die frühesten Werke mit dem Zusatz „heredi di Girolamo Franzini“ erscheinen 1600 mit der Verlagsadresse Giovanni Antonio Franzinis: Ashby 1923a, S. 347; Schudt 1930, S. 208, Kat. 94, S. 229, Kat. 165). Zu der Bedeutung des Verlages im 17. Jahrhundert: Ashby 1923a, S. 347–352; Schudt 1930, S. 31–34; Waetzoldt 1969, S. 1–14. Ludwig Schudt dokumentiert zahlreiche Publikationen des Girolamo Franzini und seiner Nachfolger: Schudt 1930, S. 204–206, Kat. 82, Kat. 86, Kat. 88 („Le Cose Maravigliose“, Girolamo Franzini, Venedig 1588 und 1594, Rom 1595), S. 208, Kat. 94 („Cose Maravigliose“, Giovanni Antonio Franzini, Rom 1600), S. 210, Kat. 100 („L’Antichità di Roma di M. Andrea Palladio“, Gironimo Franzini, Rom 1615), S. 214, Kat. 113 („Cose Maravigliose“, Giovanni Domenico Franzini, Rom 1650), S. 246–248, Kat. 214–220 („Roma Antica e Moderna“, Giovanni Domenico und Federigo Franzini, Rom 1643–1678), S. 321, Kat. 452–453 („Stationi delle chiese di Roma“, Girolamo Franzini, Venedig 1588, Rom 1595), S. 373, Kat. 613 („Bartholomaei Marliani urbis Romae topographia“, Girolamo Franzini, Venedig 1588).

<sup>656</sup> Zu dem „Trattato Nuovo delle Cose Maravigliose dell’Alma Città di Roma“ des Pietro Martire Felini: Ashby 1923a, S. 349–350; Schudt 1930, S. 233–234, Kat. 173–176; Borroni 1962, S. 131, Kat. 7992; Kissner 1990, S. 144, Kat. 299, S. 286, Kat. 722–723; Sicari 1990, Kat. 138; Di Stefano / Salvi 1991, S. 22, Kat. 23; Roma antica e moderna 2000, S. 112, Kat. 59 (Corina Dovids); Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 444, Kat. 4954.

<sup>657</sup> Felini / Franzini 1610 („All’Ill.<sup>mo</sup> et Rev.<sup>mo</sup> Mons.<sup>re</sup> Il Sig.<sup>r</sup> Benedetto Ala Governatore dell’Alma Città di Roma. &c.“): „Le cose marauigliose dell’Alma Città di Roma“, li diedi subito di mano, trouandolo assai imperfetto, sì per molte scorettoni, come perche mancauano più della metà del soggetto stesso, à talche è stato necessario rinouarlo quasi tutto [...]“. Zu den von Girolamo Franzini im 16. Jahrhundert herausgegebenen Auflagen der „Cose Maravigliose dell’Alma Città di Roma“: Ashby 1923a, S. 346–352; Schudt 1930, S. 32–34, S. 204–206, Kat. 82, Kat. 86, Kat. 88; Waetzoldt 1969, S. 4–5, S. 8–9.

<sup>658</sup> Felini / Franzini 1610, S. 284: Holzschnitt: 55 x 65 mm (Darstellung), 163 x 105 mm (Blatt), beschr. „AMPHITEATRVM VESPASIANI“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2100/a raro. Vgl. auch das zugehörige Kapitel: Felini / Franzini 1610, S. 283–284 („Degli Anfiteatri, & suoi edificatori, & che cosa erano. Cap. XXI.“) Zu der Meta Sudans äußert sich Pietro Felini ausschließlich in dem Kapitel zu den antiken Grenzzeichen und Zielmarken. Vgl.: Felini / Franzini 1610, S. 308–309: „Delle Mete. Cap. XXVII.“



Somit scheinen, trotz der in dem Dedikationsbrief formulierten Kritik an den veralteten „Cose Maravigliose“, die Illustrationen des 16. Jahrhunderts noch als durchaus zeitgemäß und adäquat für einen neu erarbeiteten Stadtführer angesehen worden zu sein. Die Holzschnitte, die Girolamo Franzini 1588 für seine Ausgaben von Andrea Fulvius „Antichità di Roma“ und Bartolomeo Marlianis „Topographia Urbis Romae“ entwickelt hat, bleiben in der Literatur des Franzini-Verlages bis weit in das 17. Jahrhundert hinein präsent.<sup>659</sup>

Darstellungen, die letztlich auf Bernardo Gamucci und seine anspruchsvoll illustrierte Rombeschreibung zurückgehen, prägen lange Zeit die Wahrnehmung der Stadt und ihrer Monumente durch Romreisende und Kunden des Franzini-Verlages.

### 3.1.2) Ein Kompendium des frühen 17. Jahrhunderts: Die „Antiquae Urbis Splendor“ des Giacomo Lauro

Die in der Romliteratur des Franzini-Verlages erkennbare Traditionsverbundenheit bezüglich der Auswahl klassischer Texte und Bilder ist ein wichtiger Faktor auch für die Entwicklung weiterer Publikationen des 17. Jahrhunderts.

Zwischen 1612 und 1614 erscheint in dem römischen Verlag Giacomo Mascardis ein zweibändiges Tafelwerk, das, vergleichbar Antoine Lafréry's „Speculum Romanae Magnificentiae“, die Pracht der antiken Stadt Rom thematisiert: der „Antiquae Urbis Splendor“ des Kupferstechers und Verlegers Giacomo Lauro.<sup>660</sup> 1615 folgt ein Ergänzungsband unter dem Titel „Antiquae Urbis Splendoris Complementum“.<sup>661</sup> Giacomo

<sup>659</sup> Zu den Holzschnitten in den zwischen 1588 und 1687 erschienenen Romführern der Franzini: Ashby 1923a, S. 345–352; Waetzold 1969, S. 8–14.

<sup>660</sup> Über die Erscheinungsjahre der ersten beiden Bücher Lauros werden unterschiedliche Angaben in der Forschung gemacht: Ashby 1927, S. 365 (1. Buch 1612, 2. Buch 1613); Del Pesco 1985, S. 276 (zwischen 1610 und 1614), Cametti 1992, 1. n. n. S. (zwischen 1610 und 1614); Incisioni Romane dal 500 all'800 1993, S. 44 (zwischen 1610 und 1614). Lauros Publikation verfügt, entsprechend der Einteilung in zwei Bücher, über zwei Titelblätter, die in die Jahre 1612 und 1613 datiert sind: „ANTIQUAE VRBIS / SPLENDOR / HOC. EST. PRÆCIPVA. EIVSDEM. TEMPLA. AMPHI= / THEATRA. THEATRA. CIRCI. NAVMACHIÆ. ARCVS / TRIVMPHALES. MAVSOLEA. ALIAQVE. SVMPTVO= / SIORA. AEDIFICIA. POMPÆ. ITEM. TRIVMPHALIS / ET. COLOSSÆARUM. IMAGINVM. DESCRIPTIO. / Opera & industria Iacobi Lauri Romani in aes / incisa atque in lucem edita. / [...] ROMÆ ANNO. S. H. MDCXII“ (Bl. 1). „ANTIQUITATVM VRBIS / LIBER SECVNDVS / EODEM AVTORE ET SCVLPTORE / IACOBO LAURO R. / [...] ROMÆ ANNO DNI / MDCXIII“ (Bl. 46). Die Adresse des Verlegers Giacomo Mascardi wird erst auf dem zweiten Blatt der Publikation zusammen mit der Jahreszahl 1614 genannt: „IACOBVS LAVRVVS LECTORI STUDIOSSISSIMO. [...] IN ROMA, Appresso Giacomo Mascardi MDCXIV.“ Das Bildnis des polnischen Königs Sigismund III., dem das erste Buch Lauros gewidmet ist, ist dagegen bereits 1609 entstanden: „Romae Iacobus Laurus Romanus 1609“ (Bl. 8). Vgl.: Ashby 1927, S. 453–455.

<sup>661</sup> „ANTIQUAE VRBIS SPLENDORIS / CÖPLEMENTŪ / [...] IACOBO LAVRO ROMANO AVTORE ET SCVLPTORE / Romae Cú Priuilegio Súi Pontificis et / aliorum Principum. / ANNO DNI MDCXV“ (Bl. 89). Vgl.: Ashby 1927, S. 456. Zu den Teilbänden und Ausgaben des „Antiquae Urbis Splendor“: Ashby 1927, S.

Lauro stellt in 119 Tafeln bedeutende Bauwerke des antiken Rom in Form aufwendiger Rekonstruktionen vor.<sup>662</sup> Die Vorarbeiten für seine Publikation reichen bis in die achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts zurück. In dem 1614 verfassten Vorwort des „Antiquae Urbis Splendor“ weist Lauro explizit auf seine langwährenden, sich über einen Zeitraum von 28 Jahren erstreckenden Antikenstudien hin.<sup>663</sup>

Bereits im Juli 1583 wird Lauro erstmals als „intagliatore di rame“ in Rom erwähnt.<sup>664</sup> In dieser Zeit arbeitet er für den Verleger Claude Duchet, der als Erbe und Nachlassverwalter das von Antoine Lafréry begründete Verlagshaus weiterführt und in den Jahren zwischen 1581 und 1586 Neuauflagen des „Speculum Romanae Magnificentiae“ publiziert.<sup>665</sup> Ein von Lauro geschaffener Kupferstich wird 1585 in das druckgraphische Repertoire des Lafréry-Duchet-Verlages aufgenommen.<sup>666</sup>

Die bedeutenden Kupferstiche und Radierungen des „Speculum Romanae Magnificentiae“ sind Lauro somit sicherlich bekannt, als er mit seinen eigenen Studien zu den antiken Denkmälern Roms beginnt.<sup>667</sup>

So lehnt sich auch die Darstellung des Kolosseums in Lauros „Antiquae Urbis Splendor“ an jene Rekonstruktion des römischen Amphitheaters an, die erstmals in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts von Antoine Lafréry publiziert worden ist (Abb. 10, Abb. 37).<sup>668</sup> Analog zu

365–366, S. 453–460; Ashby 1928, S. 356–369; Krieg 1953, S. 228–230, bes. Anm. 38–39; Del Pesco 1985, S. 276–278; Cametti 1992; Del Pesco 2000, S. 284, S. 294, Anm. 6.

<sup>662</sup> Eine genaue Aufstellung der in den unterschiedlichen Ausgaben der „Antiquae Urbis Splendor“ (1612–1699) enthaltenen Tafeln, Titelblätter, Dedikationsschreiben, Bildnisse sowie Wiedergaben antiker Monumente, ist in dem noch heute grundlegenden Aufsatz von Thomas Ashby enthalten: Insgesamt umfassen die ersten drei Bücher der Publikation 133 Blatt; auf 119 Blatt erscheinen Darstellungen mit Rekonstruktionen antiker Bauwerke: Buch 1, Bl. 9–44, Buch 2, Bl. 48–88, Buch 3, Bl. 92–133. Vgl.: Ashby 1927, S. 453–456 (Edition A).

<sup>663</sup> Lauro 1612–1624, Bl. 2: „IACOBVS LAVRVS LECTORI STUDIOSSIMO“ Vgl.: Ashby 1927, S. 362, S. 454.

<sup>664</sup> Zu Leben und Werk des Giacomo Lauro: Ashby 1927, S. 361–373, S. 453–460; Ashby 1928, S. 356–369; Ashby 1929, S. 105–122; Scaccia Scarafoni 1939, S. 30–33, Kat. 27, Kat. 32, S. 98, Kat. 180; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 71–72, Kat. 26–27, Bd. 2, Taf. 58–61, Del Pesco 1985, S. 276–278; Cavazzi / Margiotta / Tozzi 1991, S. 23–24; Cametti 1992; Grelle 1992, S. 38; Incisioni Romane dal 500 all’800 1993, S. 44; Stoschek 1999, S. 49; Del Pesco 2000, S. 284–296; Roma antica e moderna 2000, S. 24–26, Kat. 8 (Magdalena Rengier).

<sup>665</sup> Zu Claude Duchets Tätigkeit: Ehrle 1908, S. 19–20; Hülsen 1921, S. 133–136; Bellini 1975, S. 20–21, S. 35.

<sup>666</sup> Darstellung des römischen Kaisers Tiberius, Kupferstich: 360 x 245 mm, beschr.: „J. Lauri fe. Claudii Duchetti formis Romae 1585“ Angaben nach: Ashby 1927, S. 362, Anm. 4. Vgl.: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 8, S. 269, Kat. 5; Hülsen 1921, S. 165, Kat. 123a; Cametti 1992, 1. n. n. S. 1590 wird ein weiterer Stich Lauros dem „Speculum Romanae Magnificentiae“ hinzugefügt, ein Nachstich mit der Adresse „Jacobus Laurus instauravit et excussit. 1590“, der nach einem ursprünglich von Antonio Salamanca publizierten Original des Marco Dente entstanden ist. Vgl.: Hülsen 1921, S. 136–137, Kat. 69d; Ashby 1927, S. 362.

<sup>667</sup> Die Auseinandersetzung mit prominenten druckgraphischen Darstellungen des 16. Jahrhunderts lässt sich auch in anderen Werken Giacomo Lauros nachweisen. Thomas Ashby identifiziert in seiner Untersuchung zu den Städtebildern von Lauros „Heroico Splendore della Città del Mondo“ einige von Antoine Lafréry und Claude Duchet publizierte Kupferstiche als Vorbilder für die Darstellungen berühmter Städte, z. B. für Bologna, Ancona, Mailand, Neapel und Palermo (Ashby 1929, S. 111, S. 116, S. 119). Zu dem „Heroico Splendore della Città del Mondo“: Cametti 1992, 1. n. n. S.; Grelle Iusco 1996, S. 160–161, S. 378, „p.11“.

<sup>668</sup> Lauro 1615 (1637), Taf. 91: Radierung: 178 x 234 mm (Platte), 216 x 297 mm (Blatt), beschr. l. o.: „AMPHITHEATRVM VESPASIANI VVLGO / COLLISEVM / A. Interior pars / B. Sedilia / C. Atrium / D. Carceres ferarum / E. Súmitas quae pluuiio tempore coperiebatur / F. Rotunditas exterior“, num. r. o.: „91“. Rom,

der Nicolas Beatrizet zugeschriebenen Darstellung nutzt Lauro den Kunstgriff des aus dem Bauwerk herausgelösten Viertels, um die Architektur in einer Kombination aus Außen- und Innenansicht sowie Grundriss und Schnitt zu präsentieren. Wie in der älteren Rekonstruktion Beatrizets findet hier eine Form „künstlicher Ruinierung“ statt: Die Ränder an den Seiten des herausgelösten Viertels werden als Bruchstellen im Mauerwerk charakterisiert. Auf den oberen Kanten der Mauerzüge wachsen vereinzelte Grasbüschel als Hinweis auf die sich in dem Bauwerk ausbreitende Vegetation. Bis in einzelne Details stimmt Lauros Radierung mit dem prominenten Vorbild aus dem 16. Jahrhundert überein. In den Arkaden des ersten Obergeschosses werden Balustraden sichtbar, die bei dem konkreten Bau nicht nachweisbar sind.<sup>669</sup> Die Gestalt der Attika in Lauros Kolosseumbild weicht jedoch sowohl von der Vorlage des „Speculum“ als auch von dem tatsächlichen Baubestand in Rom erheblich ab. In der Darstellung des „Antiquae Urbis Splendor“ sind zwei übereinanderliegende Öffnungen in jeder zweiten Fassadenachse zu erkennen, eine in der Wandfläche zwischen den Pilastern sowie eine weitere in der Sockelzone darunter. Für dieses Detail lässt sich kein unmittelbares Vorbild in der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts nachweisen. Lediglich in einem Holzschnitt in Sebastiano Serlios „Terzo Libro“ aus dem Jahr 1540 wird die Attika mit zwei axial zueinander ausgerichteten Öffnungen rekonstruiert, dort allerdings in jeder Achse der Kolosseumfassade.<sup>670</sup>

In der folgenden Radierung, die ebenfalls dem römischen Amphitheater gewidmet ist, entwickelt Lauro ein eigenständiges Bild des antiken Monuments (Abb. 38).<sup>671</sup> Er konzentriert sich auf die ursprüngliche Funktion des Bauwerks und zeigt in einer Detailansicht unter dem Titel „Lvdi in Amphitheatro Titi Vespasiani qvov vvlgo Colisevm“ eine Rekonstruktion der antiken Arena mit den dort ausgerichteten Schaukämpfen zwischen Mensch und Tier: Mit Schilden, Lanzen und Schwertern bewaffnete Männer treten verschiedenen, teils exotisch anmutenden Tieren gegenüber. Die Nutzung der Architektur rückt in das Zentrum der Darstellung. Die Kampfszenen werden detailliert geschildert. Das Aussehen von Menschen und Tieren wird differenziert wiedergegeben. Die architektonische Einbindung des Kampfplatzes, die ansteigenden Sitzstufen und die Zugänge in den

---

Bibliotheca Hertziana, Dg 532-2370 raro. Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 162, Kat. 1597; Giacomo Lauro 1992, Kat. 91. Ein von Ambrogio Brambilla angefertigter Nachstich nach dem Original Lafréry's wird 1581 in dem Verlag Claude Duchets publiziert, mit neuem Titel, Signatur und Adresse. Vgl.: Hülsen 1921, S. 146, Kat. 18B; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 160, Kat. 1589; Capgrave / Delli 1982, S. 42.

<sup>669</sup> In Lauros Kolosseumsrekonstruktion sind die Balustraden, gegenüber dem Kupferstich Lafréry's und dem Holzschnitt Serlios, nach unten „verrutscht“; sie befinden sich nun auf einer Höhe mit den Postamenten der ionischen Halbsäulen und sind somit den Arkadenöffnungen vorgeblendet.

<sup>670</sup> Serlio 1540 (1544), S. 69. Vgl.: Dittscheid 1989, S. 139, Abb. 32.

<sup>671</sup> Lauro 1615 (1637), Taf. 92: Radierung: 178 x 233 mm (Platte), 216 x 297 mm (Blatt), beschr. m. o.: „LVDI IN AMPHITHEATRO TITI VESPASIANI QVOD VVLGO COLISSEVM“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 532-2370 raro.

Zuschauerraum sind dagegen nur schematisch erfasst. Beide Darstellungen dienen so in Kombination miteinander einer umfassenden Rekonstruktion des antiken Amphitheaters: Sowohl das ursprüngliche Aussehen als auch die eigentliche Funktion der Architektur werden dem Betrachter im Bild vermittelt. Ausführliche Texte in lateinischer Sprache ergänzen die bildlichen Darstellungen am unteren Blattrand. Lauro informiert, unter Bezugnahme auf antike Quellen sowie zeitgenössische Autoren, über Baugeschichte, Gestalt und Nutzung des Gebäudes.<sup>672</sup> Interessanterweise findet sich in diesem Kontext, in einer Publikation, die ausdrücklich dem „Glanz der antiken Stadt“ gewidmet ist, ein Hinweis auf den zweifelhaften Ruhm des Kolosseums als Leidensort frühchristlicher Märtyrer.<sup>673</sup>

Bereits in der 1584 publizierte Monographie „De Amphitheatro Liber“ des niederländischen Philologen und Historikers Justus Lipsius wird die Rekonstruktion eines antiken Amphitheaters mit ausführlich geschilderten Kampfszenen im Inneren der Arena kombiniert. Neben den Tierkämpfern, den „Venatores“, lässt Lipsius auch Gladiatoren mit ihren verschiedenen Ausrüstungen und Waffen auftreten.<sup>674</sup> Vermutlich hat Lauro diese bedeutende Abhandlung über Amphitheater der antiken Welt eingehend studiert. In seinen Texten bezieht er sich wiederholt auf das Werk Justus Lipsius.<sup>675</sup>

Für seine Schilderung spektakulärer Kämpfe im Inneren des Kolosseums hat Lauro sicherlich auch auf originale Bildquellen aus antiker Zeit zurückgegriffen. Darstellungen von Kämpfen zwischen Mensch und Tier werden auf Münzbildern der römischen Republik und der Kaiserzeit sowie in Mosaiken der Spätantike anschaulich überliefert.<sup>676</sup>

<sup>672</sup> Zu den Bildunterschriften der „Antiquae Urbis Splendor“: Del Pesco 1985, S. 277; Cametti 1992, 2. n. n. S. In seinen Texten zum römischen Kolosseum bezieht sich Lauro ausdrücklich auf Justus Lipsius (1547–1606), der in Antwerpen 1584 eine umfassende Monographie zu Amphitheatern der Antike publiziert hat. Vgl. z. B.: Lauro 1615 (1637), Taf. 92 („autore Lipsio“). Auch antike Autoren werden genannt, Marcus Valerius Martialis (Taf. 92: „Martialis“), Aelius Lampridius (Taf. 92: „Lampridio“), Ammianus Marcellinus (Taf. 91: „Amianus“) und Publius Victor (Taf. 91: „P. Victor“). Vgl. zudem das berühmte Zitat aus Martials Lobgedicht auf das Amphitheater des Vespasian und Titus: „Omnis cesario cedit labor Amphitheatro, unū pro cūctis fama loquatur opus“. Zit. nach: Lauro 1615 (1637), Taf. 92.

<sup>673</sup> Vgl.: Lauro 1615 (1637), Taf. 91: „Inter alios autē qui cū bestijs pugnarūt, uel ad bestias dānabātur, erat inōcētes X. piani et p̄cipue fama est S. Ignatiū fortiss. illū X pi M. Io. Ap. discipulū hic leonib. / fuisse obiectum.“

<sup>674</sup> Lipsius 1584, Klapptafel geg. S. 64: Radierung: ca. 220 x 369 mm (Platte), ca. 352 x 422 mm (Blatt). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 55.9.D.1<sup>2</sup>. Vgl.: Justus Lipsius 1997, Kat. 33 (Karl Enekel / Jeanine de Landtsheer), Kat. 34 (Jeanine de Landtsheer); Hager 2002, S. 22, Abb. 18.

<sup>675</sup> Insbesondere in dem Text zu der Rekonstruktion der Kampfspiele im Inneren der Arena wird mehrmals auf Lipsius verwiesen: Lauro 1615 (1637), Taf. 92 („autore Lipsio“, „quod et Lipsius diligit“, „quamuis Lipsius concedat“). In dem malerischen und druckgraphischen Werk des Marten van Heemskerck finden sich ebenso Darstellungen von Tierkämpfen im Inneren des römischen Kolosseums. Hier erscheint das antike Monument in Gestalt einer neuzeitlichen, weitgehend zerstörten Ruine.

<sup>676</sup> Vgl. z. B. die Mosaiken mit Gladiatoren- und Tierkämpfen von der Via Castilina, Località Torrenova, Ende 3. / Anfang 4. Jh. n. Chr., Rom, Galleria Borghese. Vgl.: Luciani 1993, S. 118–119, S. 138–139; Gregori 1999, S. 92–93, S. 95; Connolly 2005, S. 66–67. Bereits im Jahr 1548 erscheint in Antonio Zantanis „Imagini con tutti reversi trovati et le vite de gli imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi“ ein Kupferstich des

Lauro erschließt für die Gestaltung seiner Radierungen somit verschiedene antike und zeitgenössische sowie literarische und bildliche Quellen, die ihm zu dem Amphitheater des antiken Rom zur Verfügung gestanden haben. Der Rückgriff auf bewährtes und zuverlässiges, historisches und aktuelles Informationsmaterial spiegelt den hohen Anspruch, dem Lauro mit seiner Publikation gerecht zu werden versucht. In den Dedikationsbriefen und Bildnissen, die den einzelnen Büchern des „*Antiquae Urbis Splendor*“ vorangestellt sind, wendet sich der Autor an wichtige Würdenträger nördlich und südlich der Alpen, den König von Polen, Sigismund III., den Kardinal Carlo Emanuele Pio di Savoia sowie den Herzog von Parma und Piacenza, Ranuccio Farnese. Auf einer der ersten Seiten des „*Antiquae Urbis Splendor*“ wird das päpstliche Privileg, das Clemens VIII. bereits am 17. März 1598 für sämtliche Veröffentlichungen Giacomo Lauros gewährt hat, im Wortlaut abgedruckt.<sup>677</sup>

Ein anschauliches Bild jener Leserschaft, die sich Lauro für sein ambitioniertes Werk über die Antike Roms wünscht, bietet jene Radierung des „*Liber secundus*“, die der in unmittelbarer Nähe des Kolosseums erhaltenen *Meta Sudans* gewidmet ist (Abb. 39).<sup>678</sup> Das Monument wird von Lauro entsprechend seiner ursprünglichen Funktion als kegelförmiger Springbrunnen des antiken Rom gezeigt. Im Vordergrund der Darstellung treten jedoch Zeugen der zeitgenössischen Stadt auf, Hans Hoch alias Giovanni Alto in Begleitung einer Gruppe mehrerer Männer, die unter der kundigen Anleitung des berühmten Cicerone die *Meta Sudans* eingehend zu studieren scheinen. Die Identifizierung des prominenten Zeitgenossen Lauros wird über ein in die Komposition eingefügtes Schriftband geleistet, das einer der Begleiter Hans Hochs entrollt und so dem Betrachter der Radierung die darin enthaltene Inschrift präsentiert. Diese wirbt offensiv um Kunden aus Deutschland für den Schweizer

---

Enea Vico, der einzelne Reversen von Münzen des Kaisers Vespasian dokumentiert, darunter die Darstellung einer antiken Jagdszene unmittelbar neben der Wiedergabe des römischen Amphitheaters. Vgl.: Spike 1985, S. 237, Kat. 375; Davis 1994, S. 102–104, Kat. 5.6. In dem von Andrea Fei und Pompilio Totti 1627 publizierten „*Ritratto di Roma Antica*“ dient ein Münzbild des Lucius Livineius Regulus als Illustration zu dem Kapitel „*Spettacoli che si faceuano nel Coliseo*“. Vgl.: Fei / Totti 1627, S. 159. Zu dem Denar des Livineius Regulus: Smith 1867, Bd. 3, S. 644; Reggiani 1988, S. 149, Abb. 3. Für weitere antike Bildquellen zu Gladiatoren- und Tierkämpfen, den „*munera gladiatoria*“ und den „*venationes*“: Diebner 1988, S. 131–145; Paris 1988, S. 123–130; Reggiani 1988, S. 147–155; Luciani 1993, bes. S. 112–119, S. 134–143; Vismara 1999, S. 63–88; Connolly 2005, S. 66–85.

<sup>677</sup> Vgl.: Lauro 1612–1614, Bl. 3 (Privileg Clemens VIII.), Bl. 7 (Widmung an Sigismund III.), Bl. 8 (Bildnis Sigismund III.), Bl. 45 (Widmung an Carlo Emanuele Pio di Savoia), Bl. 47 (Bildnis Carlo Emanuele Pio di Savoia), Bl. 90 (Bildnis des Ranuccio Farnese), Bl. 91 (Widmung an Ranuccio Farnese). Zu den Widmungen und Bildnissen im „*Antiquae Urbis Splendor*“: Ashby 1927, S. 454–456, S. 457, Abb. 3; Del Pesco 1985, S. 276; Del Pesco 2000, S. 286. Zur Bedeutung von Widmungen druckgraphischer Publikationen im frühen 17. Jahrhundert: Ashby 1927, S. 366–367; Grelle Iusco 1996, S. 78, Anm. 41.

<sup>678</sup> Lauro 1612–1614 (1637), Taf. 90: Radierung: 178 x 234 mm (Platte), 215 x 297 mm (Blatt), beschr. m. o.: „*META SVDANS*“, num. r. o.: „90“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 532-2370 raro (Ausg. 1637 mit gegenüber der *Editio Princeps* veränderter Nummerierung der Tafeln). Vgl.: Noack 1927, S. 100; Ashby 1927, S. 456; Ashby 1928, S. 361; Krieg 1953, S. 235, Anm. 119; Kühn-Hattenhauer 1979, S. 81; Del Pesco 1985, S. 276–277, Abb. 11; Grelle 1989, S. 138–140, Kat. 7; Cametti 1992, 1. n. n. S.; Oehler 1997, S. 120–121, Kat. 26.5; Schwager 2000, S. 265.

Fremdenführer: „Hans Gros Burger zu Luc köpt her kompt her ihr frumb Ehrliche liebe teutschen.“<sup>679</sup>

Den anachronistischen Charakter dieser Darstellung eines Bauwerks des antiken Rom in Kombination mit einer Besuchergruppe des 17. Jahrhunderts unterstreicht der Text am unteren Blattrand. In diesem liefert Lauro zunächst allgemeine Informationen über die Meta Sudans als antiker Brunnen, ihr ursprüngliches Aussehen und ihre eigentliche Funktion, unter Hinweis auf Münzdarstellungen des Titus als originale Bildquellen aus antiker Zeit.<sup>680</sup> Anschließend betont der Autor die persönliche Wertschätzung für das Antikenstudium als eine vornehme Beschäftigung, die er seinen Zeitgenossen als eine „*honesta occupatio ad ponendum tempus utiliter*“ empfiehlt.<sup>681</sup> In seiner Radierung bietet Lauro somit nicht nur die Rekonstruktion eines bedeutenden Monuments der antiken Stadt. Zugleich integriert er eine Gruppe von Betrachtern und eine prominente Persönlichkeit seiner eigenen Zeit. Die „*honesta occupatio*“ des Antikenstudiums wird dem Leser des „*Antiquae Urbis Splendor*“ beispielhaft vor Augen geführt. Lauro parallelisiert so das Wirken des berühmten Cicerone Hans Hoch mit seiner eigenen Tätigkeit als Kupferstecher und Autor, der sich ebenfalls der Vermittlung von Wissen über das antike Rom und seine Denkmäler verschrieben hat.<sup>682</sup>

Zwischen Giacomo Lauro und Hans Hoch scheint eine von Freundschaft und gegenseitigem Respekt geprägte Bindung bestanden zu haben. In dem Stammbuch des Hans Hoch hat sich eine sehr persönlich formulierte Widmung des Autors und Graphikers erhalten:

„Jacomio Lauro Romano, Autore et scultore di Antiqua Urbis Splendor delle Heroiche memorie de' Romani in segno di amicitia uerso il mag.co e delingente fedel dimostrateore

<sup>679</sup> Zu der Person des Hans Gross: Noack 1927, Bd. 1, S. 99–101, S. 105; Krieg 1953, S. 225–236; Schudt 1959, S. 163; Kühn-Hattenhauer 1979, S. 78–81; Grelle 1989, S. 138–140; Schwager 2000, S. 255–278. Die Identität des hier genannten und abgebildeten Hans Gross mit dem berühmten Schweizer Cicerone Giovanni Alto alias Hans Hoch wird in der Forschung allgemein angenommen: Noack 1927, S. 100; Ashby 1927, S. 456; Ashby 1928, S. 361; Krieg 1953, S. 235, Anm. 119; Kühn-Hattenhauer 1979, S. 81; Del Pesco 1985, S. 276; Cametti 1992, 1. n. n. S.; Schwager 2000, S. 265. Ausführlich beschäftigt sich Anna Grelle mit dieser Fragestellung: Grelle 1989, S. 138–140, Kat. 7. Vgl. dagegen die Unterscheidung zweier Persönlichkeiten, jener des Giovanni Grosso und jener des Giovanni Alto, durch Louise Rice: Borromini e l'universo barocco 2000, S. 47, S. 77–78.

<sup>680</sup> Lauro 1612–1614, Liber Secundus, Taf. 83: „*Huius adhuc cernuntur uestigia iuxta amphitheatrum Titi dicebatur Sudans, quoniam ex ea defluebant aquae abundantes ad reficiendos eos sitimq. eorum / sedanda qui spectaculis in amphitheatro interfuerant. dicitur in eius summitate stetisse Iouis statua uel potius pila coniectura ducta ex numismatibus Titi ubi eius: / modimeta cernitur, erat haec compacta e lateribus ad cognoscendum locum: uides hic ab uno latere amphitheatrum Titi, ab altero Arcum Constantini.*“

<sup>681</sup> Zu dem Zitat: Del Pesco 1985, S. 276; Hager 2000, S. 277, Anm. 89.

<sup>682</sup> Die Gruppe um Hans Hoch nimmt auch in der Komposition der Radierung eine Position zwischen dem illusionistisch angelegten Bildraum mit rekonstruierter Meta Sudans einerseits und der konkreten Realität des zeitgenössischen Betrachters andererseits ein: Sie erscheint weit im Vordergrund. Hans Hoch steht quasi auf dem unteren Rahmen, der das Bildfeld von den Textzeilen trennt. Der von Lauro hier gewählte Figurenmaßstab unterscheidet sich deutlich von demjenigen der unmittelbar am Brunnen auftretenden kleineren Gestalten. Die Besucher der Gegenwart heben sich somit deutlich von ihrer antiken Umgebung ab.

delle cose antiche et moderne di Roma, mio car<sup>mo</sup> Sig<sup>f</sup> Giouanni Alto Suizaro della Guardia del Papa 29 junio 1628.<sup>683</sup>

Im Jahr 1637 publiziert Hans Hoch eine von ihm initiierte und bearbeitete Neuauflage des „Antiquae Urbis Splendor“. In seinem Vorwort „a benigni lettori“ unterstreicht Hoch die besondere Bedeutung von Lauros Tafelwerk als ein umfassendes Kompendium zur römischen Antike in Wort und Bild. Ausführlich erläutert Hoch sein persönliches Anliegen, mit der von ihm vorgelegten Neuauflage eine wichtige, auf dem römischen Druckgraphikmarkt vergriffene Publikation einer breiten Leserschaft, in überarbeiteter und verbesserter Form, wieder zur Verfügung zu stellen.<sup>684</sup>

Als ein verbindendes Element zwischen Lauro und Hoch kann sicherlich ihr besonderes Gespür für die Bedürfnisse der Romreisenden angesehen werden.<sup>685</sup> Die druckgraphische Darstellung fungiert hier nicht ausschließlich als ein Informationsmedium, mit dem Erkenntnisse über die römische Antike in Wort und Bild fixiert werden. Zugleich dient sie den geschäftstüchtigen Unternehmern Lauro und Hoch als ein probates Werbemittel, um neue Kunden für den Cicerone und damit sicherlich auch für den Autor zu gewinnen.<sup>686</sup>

Eine Neuauflage des „Antiquae Urbis Splendor“ erscheint im Heiligen Jahr 1625 in einer überarbeiteten Fassung, die sich gezielt an ein breites internationales Publikum zu richten

<sup>683</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Biblioteca Chigiana, G IV, S. 114, fol. 435. Angaben und Zitat nach: Krieg 1953, S. 230, Anm. 52. Zu dem „Stammbuch“ des Hans Hoch: Noack 1927, S. 100–101; Krieg 1953, S. 230–235; Schudt 1959, S. 163; Schwager 2000, S. 255–257, S. 272, Anm. 6.

<sup>684</sup> Lauro / Hoch 1637: „GIOVANNI ALTO / SVIZZERO DA LVCERNA / Officiale della Guardia Svizzera Pontificia / A' BENIGNI LETTORI.“: „Molti anni sono Giacomo Lauro con grandissimo artificio facendo intagliare in rame le più nobili, e curiose cose dell'antica Città di ROMA, mandò fuora vn vaghissimo compendio delle memorie, e grandezze ROMANE, doue delineato si vede ciò, che hanno in tanti volumi spiegato i molti Scrittori di questa REGINA, capo, e trionfatrice dell'vniuerso. Mà perche di opera così degna non si trouano hormai più copie in publico, e (quelche più importà) essendo per giudicio degl'intendenti detto libro in qualche parte stimato mancheuole, desiderandouisi la delineatione di alcune notibili rouine antiche, e delle fabriche moderne: Mi sono però io mosso à raccogliere insieme tutti i rami intagliati, ch'erano in varie parti dispersi, e col consiglio, & opera di persone peritissime, gli hò fatti rinouare, e ridurre a maggiore perfettione, che non haueuano prima. Così con molta spesa, e fatica hò rimesso in piedi questo bel parto del Lauro, mà assai migliorato da quel, che era, perche mi sono industriato di arricchir l'opera di quella luce, che le mancaua.“

<sup>685</sup> Vgl.: Schwager 2000, S. 265: „Das Werk [„Antiquae Urbis Splendor“] war sicher von Anfang an als Informations- und Vorstellungshilfe (Illustrationen der Historie, Rekonstruktionen der Ruinen) für interessierte, durchschnittlich gebildete Laien gedacht, sowie – wenn diese von außerhalb kamen – als Erinnerungsstütze für die Zeit danach; es galt also etwa demselben Publikum, aus dem sich Hans Hochs Klientel rekrutierte.“ Zum Ambiente, in dem Giacomo Lauros Werk gelesen und rezipiert wurde: Del Pesco 2000, S. 284–296. Zur Geschäftstüchtigkeit des Giacomo Lauro: „La sua produzione ha un fine essenzialmente commerciale ('mendicus homo' lo definisce Nicus Erytraeus nella 'Pinacotheca')“. Zit. nach: Del Pesco 1985, S. 277.

<sup>686</sup> Hans Hoch tritt in Giacomo Lauros 1628 publizierten Radierungen mit Darstellungen des modernen Roms, in Ansichten des Forum Romanum und des Konstantinsbogens, ebenfalls als Fremdenführer in Erscheinung. Vgl.: Krieg 1953, S. 235, Anm. 119; Roma antica e moderna 2000, S. 24–26, Kat. 8 (Magdalena Rengier); Schwager 2000, S. 265, S. 267, Abb. 121–122; Barock im Vatikan 2005, S. 442, Kat. 283 (Stephanie Gropp). Weitere Bildnisse des Hans Hoch haben sich in Kupferstichen des Francesco Villamena erhalten. Vgl.: Kühn-Hattenhauer 1979, S. 78–91; Grelle 1989, S. 138–140, Kat. 7; Borromini e l'universo barocco 2000, S. 47, S. 77–78 (Louise Rice); Schwager 2000, S. 257–271, Abb. 116, Abb. 123.

scheint: Die lateinischen Texte der Editio Princeps werden durch Übersetzungen in italienischer, französischer und deutscher Sprache ergänzt.<sup>687</sup>

Im Jahr 1628 publiziert Lauro einen neuen Tafelband mit Radierungen, die ebenfalls dem Thema der römischen Antike gewidmet sind. Unter dem Titel „*Antiquae Urbis Vestigia quae nunc extant*“ stellt er wiederum bedeutende Bauwerke des antiken Rom vor, nun allerdings entsprechend ihrem neuzeitlichen Erhaltungszustand.<sup>688</sup> Das Amphitheater der Kaiser Vespasian und Titus wird in diesem Kontext als Architekturruine gezeigt (Abb. 40).<sup>689</sup> In dem zugehörigen Bildtitel verweist Lauro explizit auf die von ihm gewählte, gegenüber älteren Darstellungen neuartige Perspektive: Jene Partie der Ruine, die nach Osten zu San Giovanni in Laterano hin orientiert ist, rückt in das Blickfeld des Betrachters.<sup>690</sup>

In dieser Darstellung des Kolosseums werden Charakteristika der Architektur vermittelt, die bereits für die Westansichten in den Publikationen des 16. Jahrhunderts prägend waren. Im Zentrum der Ansicht erscheint wieder eine riesige Bruchstelle, die die erhaltene Nordfassade abrupt enden lässt. Jenseits davon trifft der Blick des Betrachters auf weitgehend zerstörte Strukturen im Inneren des Bauwerks: Reste der Wandgliederung und der Gewölbe werden sichtbar. Vereinzelt zeugen von der Vegetation, die sich auf den geborstenen Mauern ausbreitet. In dieser Kolosseumsansicht stellt Lauro die monumentale antike Architektur, wie sie in der erhaltenen Fassade erkennbar ist, unmittelbar den von Zerstörung gezeichneten Strukturen ruinöser Partien gegenüber – eine Sichtweise, die bereits für die Ansichten des Kolosseums in den Werken Antoine Lafrérys, Étienne Du Péracs und Bernardo Gamuccis grundlegend war.

Anders als in seiner 1615 publizierten Rekonstruktion des römischen Amphitheaters bindet Lauro das Monument nun in die Topographie des neuzeitlichen Roms ein. Der Bildtitel lokalisiert den Betrachterstandpunkt unter Hinweis auf die Basilika von San Giovanni in Laterano. Die gewählte Perspektive ist für den Rezipienten des 17. Jahrhunderts konkret

<sup>687</sup> Ashby 1927, S. 459–460 („edizione C“); Ashby 1928, S. 356–357 („edizione C“); Krieg 1953, S. 228, Anm. 38; Del Pesco 1985, S. 276; Cametti 1992, I. n. n. S.

<sup>688</sup> Zu den „*Antiquae Urbis Vestigia*“: Ashby 1928, S. 357–361 („edizione E“); Krieg 1953, S. 228, Anm. 38; Del Pesco 1985, S. 276; Cametti 1992, I. n. n. S.

<sup>689</sup> Lauro 1628 (1637), Taf. 142: Radierung: 183 x 242 mm (Platte), 217 x 298 mm (Blatt), beschr. m. o.: „*AMPHITHEATRVM TITI VVLGO COLOSSEVM / qua respicit S. Ioannem Lateranum*“, num. r. o.: „142“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 532-2370 raro. Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 162, Kat. 1598; *Incisioni Romane dal 500 all'800* 1993, S. 44.

<sup>690</sup> Möglicherweise versucht Lauro, durch diese untypische Sichtweise auf das prominente Monument sich gerade von jenen Kolosseumsansichten abzusetzen, die im 16. Jahrhundert in den Publikationen Antoine Lafrérys, Étienne Du Péracs und Bernardo Gamuccis entwickelt worden sind und die noch bis in Lauros eigene Gegenwart über Neuauflagen und Kopien den Druckgraphikmarkt der Ewigen Stadt dominieren. Lediglich Hieronymus Cock wählt für eine Radierung seiner 1551 in Antwerpen erschienenen Ruinenserie eine Aufnahme des Kolosseums von Osten. Vgl.: Cock 1551, Taf. 1: Radierung: 230 x 323 mm (Darstellung), 396 x 302 mm (Blatt), beschr. I. o.: „*AA. / COLOSSÆI RO A BARBARIS / DIRVTI, PROSPECTVS. I.*“, bez. m. u.: „COCK. FECIT.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.F.21.



nachvollziehbar. Die antike Ruine wird mit der Gegenwart des Giacomo Lauro und seiner Zeitgenossen, mit der Stadt des 17. Jahrhunderts und ihren prominenten Denkmälern, eng verknüpft.<sup>691</sup>

Vermutlich greift Lauro für seine Darstellung der Kolosseumsruine nicht auf einen eigenen, speziell für diese Publikation angefertigten Entwurf zurück, ebensowenig wie es bei der Rekonstruktion des Amphitheaters in dem Tafelband des „*Antiquae Urbis Splendor*“ geschehen ist. Eine unmittelbare Gegenüberstellung von Lauros Kolosseumsbildern offenbart zahlreiche Unstimmigkeiten, insbesondere im Bereich der in beiden Radierungen sichtbaren Außenfassade des Bauwerks (Abb. 37, 40). Die hohen Postamente, auf die sich in der älteren Rekonstruktion die Halbsäulen und Pilaster der drei oberen Ordnungen gestützt haben, sind in dem wenige Jahre später publizierten Ruinenbild zu niedrigen Sockeln reduziert. Die Arkaden des zweiten Obergeschosses erscheinen nun nicht mehr als Archivolten, sondern als einfache Einschnitte in dem umliegenden glatten Mauerwerk. Der durchlaufende Sockel der Attika mit den rechteckigen Öffnungen ist gänzlich verschwunden. Zwischen die Pilasterkapitelle und das abschließende Konsolengesims ist, entgegen der römischen Realität und der älteren Radierung Lauros, ein Architrav mit drei Faszien eingeschoben.

Die Rekonstruktionen des „*Antiquae Urbis Splendor*“ sowie die Ruinenbilder der „*Antiquae Urbis Vestigia*“ fasst Lauro 1630 in einem gemeinsamen Tafelband zusammen.<sup>692</sup> Dabei fügen sich, wie bereits der Vergleich beider Darstellungen des Kolosseums erkennen lässt, die Rombilder Lauros keineswegs zu einer geschlossenen Einheit. In den Illustrationen wie auch in den Texten werden Erkenntnisse präsentiert, die Lauro aus der Kombination ganz verschiedener Informationsquellen der Antike und seiner eigenen Zeit gewonnen hat. So wird dem Betrachter und Leser ein „*vaghissimo compendio delle memorie e grandezze Romane*“ geboten, wie es Lauros Zeitgenosse und Freund Hans Hoch treffend formuliert.<sup>693</sup>

Der Rückgriff auf bereits existierendes heterogenes Material geht einher mit einer starken Vereinfachung und Reduzierung der zum Teil komplexen Vorlagen.<sup>694</sup> Sowohl die

---

<sup>691</sup> Die im Hintergrund der Darstellung wiedergegebenen Ruinen der Trajansthermen kennzeichnet Lauro mit dem Buchstaben „B“, der in dem zugehörigen Text am unteren Blattrand aufgelöst wird: „B. Pars uestigij Thermanum Titi S. Petrū in Vincula uersus“. Auch hier verbindet Lauro die Ortsangabe mit einem Hinweis auf ein Bauwerk des christlichen Rom, die Kirche San Pietro in Vincoli.

<sup>692</sup> Ashby 1928, S. 357–361 („edizione E“); Krieg 1953, S. 228–229, Anm. 38; Del Pesco 1985, S. 276; Cametti 1992, I. n. n. S.

<sup>693</sup> Zitiert nach dem Vorwort des Hans Hoch zu der Neuauflage des „*Antiquae Urbis Splendor*“. Vgl.: Lauro / Hoch 1637: „GIOVANNI ALTO / SVIZZERO DA LVCERNA / Officiale della Guardia Svizzera Pontificia / A' BENIGNI LETTORI“.

<sup>694</sup> Vgl.: Del Pesco 1985, S. 277: „Resta in gran parte da chiarire quanto delle incisioni pubblicate da Lauro sia originale, e quanto riproduzione di disegni di altri, moltiplicati con varianti di secondaria importanza ed anche con la mediazione dell'opera di altri incisori. E' questa una prassi che alla produzione di stampe deriva dalla monumentalità del lavoro di documentazione e dalle esigenze del mercato, che richiede immagini tipiche che si attengano a schemi ricorrenti. Lauro, come molti altri difficilmente disegna di prima mano: gli schizzi e le

Rekonstruktion in der Tradition des „*Speculum Romanae Magnificentiae*“ als auch das Ruinenbild des Kolosseums weisen eine gewisse Unsicherheit in der Entwicklung einer einheitlichen Perspektive auf, die den gesamten Bildraum mit seinen einzelnen Motiven in überzeugender Weise erfassen und durchdringen würde. Insbesondere die Ruinenansicht der „*Antiquae Urbis Vestigia*“ scheint gleich einem Pasticcio aus mehreren weitgehend autonomen Bildelementen zusammengesetzt zu sein. Einzelne Partien der Landschaft wirken nahezu wie eine in die Senkrechte geklappte Ebene: Sie werden dem Betrachter quasi in einer Aufsicht gezeigt. Eine von zwei Pferden gezogene Kutsche im Vordergrund rechts scheint in ihrer Bewegungsrichtung die gebogene Silhouette der hinter ihr aufragenden Kolosseumsfassade zu spiegeln. Die Kutsche hat sich von ihrem Untergrund gelöst und befindet sich in einem nahezu schwebenden Zustand. In diesem Kontext präsentiert sich auch das Kolosseum keineswegs als ein homogener, dreidimensionaler Baukörper im Raum. Das Zusammenwirken der einzelnen Partien der Ruine, die Fassade, die inneren Strukturen der umlaufenden Korridore, die oberen Wandzonen mit ihren Fensteröffnungen sowie die oberhalb der Bruchstelle erkennbare Innenwand der rückwärtigen Außenmauer, werden unvermittelt nebeneinandergestellt. Ihr räumlicher Bezug zueinander und zu der unmittelbaren Umgebung wird dabei im Unklaren belassen.<sup>695</sup>

Giacomo Lauros Tafelbände zur römischen Antike, deren Radierungen dem heutigen Betrachter teils unzuverlässig bezüglich der Wiedergabe der Realität, teils wenig anspruchsvoll in der künstlerischen Ausführung erscheinen, haben sich als durchaus erfolgreiche Publikationen auf dem römischen Druckgraphikmarkt des 17. Jahrhunderts bewährt. Zahlreiche Neuauflagen des „*Antiquae Urbis Splendor*“ und der „*Antiquae Urbis Vestigia*“ bezeugen eine konstante Nachfrage, die das gesamte Jahrhundert hindurch anzuhalten scheint. Noch im Jahr 1699 veröffentlicht der Verleger Domenico De Rossi die bewährten Rombilder des Giacomo Lauro unter dem Titel „*Romanae Magnitudinis Monumenta*“.<sup>696</sup>

---

incisioni da Pirro Ligorio, quelle di Duchet, Lafréry, Du Pérac, van Aelst, Onofrio Panvinio, Florini e, certamente di altri forniscono altrettante matrici grafiche.“

<sup>695</sup> Vgl. die Bewertung von Giacomo Lauros Werk in Jeannette Stoscheks Untersuchung „Die Vedute. Bemerkungen zur Entstehung und Geschichte eines Genres“: „Giacomo Lauro (1550–1637) versammelte 1612 in einem zweibändigen Werk ‘*Antiquae urbis splendor*’ einen repräsentativen Querschnitt der ‘Highlights’ römischer Antike. Allerdings ist der künstlerische Anspruch der Blätter nicht sehr hoch einzuschätzen: In einer verzerrten Ansicht mit nicht einheitlichem Perspektivfluchtpunkt und in unterschiedlichem Maßstab rekonstruiert er, wie bei der Darstellung der Tiberinsel, diese gemäß der Antike, in der Form eines Schiffes.“ Zit. nach Stoschek 1999, S. 49.

<sup>696</sup> Ashby 1928, S. 366–369 („edizione h“); Cametti 1992, 2. n. n. S.; Grelle 1996, S. 55, S. 90–91, Anm. 158, S. 386, p. 18 c. 5.

### 3.1.3) Das Kolosseumbild in der Guidenliteratur römischer Verlagshäuser:

#### Bewährte Klassiker im Wandel der Zeit

Der Buchdrucker Giacomo Mascardi, mit dessen Adresse das von Giacomo Lauro formulierte, 1614 datierte Vorwort des „Antiquae Urbis Splendor“ versehen ist, publiziert im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts gemeinsam mit dem Verleger Mauritio Bona zwei Klassiker der Romliteratur des 16. Jahrhunderts, die „Cose Maravigliose dell’Alma Città di Roma“ sowie Andrea Palladios „Antichità di Roma“, in mehreren Auflagen.<sup>697</sup> Diese Werke werden nahezu zeitgleich auch in anderen Verlagshäusern Roms veröffentlicht, so zum Beispiel in jenem des Giovanni Antonio Franzini.<sup>698</sup>

Bezüglich der Auswahl des Bildmaterials unterscheiden sich die Ausgaben der verschiedenen Verleger jedoch erheblich voneinander: So finden in den Publikationen des Franzini-Unternehmens sowie in denen des Giacomo Mascardi und Mauritio Bona unterschiedliche, zumeist recht einfach gestaltete Holzschnitte Verwendung, die aber gleichermaßen Vorlagen aus dem 16. Jahrhundert rezipieren.<sup>699</sup>

In Giacomo Mascardis und Mauritio Bonas „Cose Maravigliose dell’Alma Città di Roma“ von 1621 wird das Kolosseum in rekonstruiertem Zustand gemäß dem bewährten Bildschema gezeigt, das bereits in den Verlagen Antonio Salamancas und Antoine Lafrérys entwickelt worden ist (Abb. 41).<sup>700</sup> Die Wiedergabe der antiken Architektur erfolgt in einer kombinierten Darstellung aus Außen- und Innenansicht. Ein Viertel der Fassade scheint aus dem Baukomplex herausgelöst zu sein. Die unmittelbar dahinter anschließenden Strukturen der umlaufenden Korridore, das Innere der Arena mit den ansteigenden Sitzstufen des

<sup>697</sup> Zu den Auflagen der von Mascardi und Bona publizierten „Cose Maravigliose“ (1610–1622) und der „L’Antichità“ Palladios (1609–1622): Schudt 1930, S. 209–211, Kat. 96–98, Kat. 102–105, S. 383–384, Kat. 678, Kat. 685–686. Einen Hinweis auf die Art der Kooperation zwischen Mascardi und Bona liefert der Titel des 1625 erschienenen Romführers des Hieronymus Bavinck: „Wegzeiger zu den wunderbarlichen Sachen der heidnischen etwan nun christlichen Stadt Rom. Rom, in der Truckerei Jacobi Mascardi mit Verlegung Mauritij Bona, buchhaendler in piazza Navona“. Vgl.: Schudt 1930, S. 348, Kat. 535. Mascardi tritt außerdem als Mitglied der „Accademia dei Desiosi“ und als Verleger von Galileo Galileis „Saggiatore“ in Erscheinung: Del Pesco 2000, S. 286. Zu weiteren wissenschaftlichen Publikationen aus Mascardis Verlag: Barock im Vatikan 2005, S. 463, Kat. 293, S. 468–471, Kat. 302–303, S. 472–473, Kat. 306 (Enrica Schettini Piazza).

<sup>698</sup> Vgl. z. B. die von Ludwig Schudt nachgewiesenen Ausgaben der „Le Cose Maravigliose dell’Alma Città di Roma“, die zwischen 1600 und 1625 in den Druckereien und Verlagen des Andrea Fei, Antonio Facchetti, Guglielmo Facciotto, Giovanni Antonio Franzini, Pietro Discepolo, Giacomo Marcucci und Lodovico Orgniani erschienen sind. An viele dieser Ausgaben ist Andrea Palladios „Antichità di Roma“ angebunden: Schudt 1930, S. 207–212, Kat. 92–106.

<sup>699</sup> Zu den Illustrationen der Franzini-Literatur: Ashby 1923a, S. 345–352; Waetzold 1969, S. 1–14.

<sup>700</sup> Mascardi / Bona 1621, S. 75: Holzschnitt: 73 x 92 mm (Darstellung), 155 x 102 mm (Blatt). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2210 Coll. rom. Dieselbe Illustration findet sich in der ebenfalls 1621 von Mascardi und Bona publizierten Ausgabe der „Antichità dell’Alma Città di Roma“ des Andrea Palladio. Vgl.: Palladio / Mascardi / Bona 1621, S. 21.

Zuschauerraumes sowie die Innenseite der rückwärtigen Fassade werden sichtbar. Die kleinformatische Darstellung erscheint gegenüber ihren prominenten Vorlagen jedoch vereinfacht und schematisiert. Die Kolosseumsfassade wird lediglich in groben Zügen umrissen. Die einzelnen Ordnungen der Halbsäulen und Pilaster sind nicht erkennbar. Die Attika öffnet sich in der Wandfläche zwischen den Pilastern, entgegen der römischen Realität und den Vorbildern Salmancas und Lafréry's, mit jeweils einem Fenster pro Fassadenachse. Auf die Wiedergabe der Konsolen für das Sonnensegel und der Öffnungen in der Sockelzone der Attika wird gänzlich verzichtet.

Der nüchterne Charakter, der die Rekonstruktionen des 16. Jahrhunderts und in deren Nachfolge auch jene des Giacomo Lauro wesentlich geprägt hat, wird etwas gemildert. Die Bauaufnahme erscheint nicht mehr wie ein abstraktes Architekturmodell vor einer neutralen Projektionsfläche. Das Monument wird in eine Landschaft eingebettet, in der einzelne Felsbrocken umherliegen, die von Besuchern durchschritten und von einem teils bewölkten Himmel überspannt wird. Eine weitere Abweichung gegenüber den Prototypen lässt sich an der künstlichen Bruchstelle in der Fassade erkennen. Anders als in den von Salamanca, Lafréry und Lauro publizierten Rekonstruktionen wird hier kein Querschnitt durch die umlaufenden Korridore und die Zuschauerreihen mit den darunterliegenden Innenräumen präsentiert. Das „Abbrechen“ der Strukturen erfolgt vielmehr in mehreren Stufen, sodass die Innenwand des äußeren Umgangs mit ihrer Architekturgliederung und den Resten des Tonnengewölbes sowie eine kleine Partie des inneren Umgangs sichtbar werden. Dieses „gestufte“ Verschwinden der äußeren Mauerzüge ist ebenfalls in druckgraphischen Kolosseumbildern des 16. Jahrhunderts vorbereitet, allerdings in Wiedergaben der neuzeitlichen Ruine, wie sie im „Speculum Romanae Magnificentiae“ des Antoine Lafréry, in den „Vestigi dell' Antichità“ des Étienne Du Pérac und in den „Libri Quattro dell' Antichità“ des Bernardo Gamucci erschienen sind.<sup>701</sup>

Dass sich der Entwerfer der Holzschnitte für die 1621 publizierten „Cose Maravigliose dell' Alma Città di Roma“ tatsächlich an Graphiken aus dem 16. Jahrhundert orientiert, wird in der Gestaltung der Illustrationen zum Forum Romanum, dem Amphitheatrum Castrense und dem Marcellustheater offensichtlich.<sup>702</sup>

Die Darstellung des Forum Romanum entspricht bezüglich Perspektive, Komposition und Auswahl der Bildmotive weitgehend der 1565 publizierten Wiedergabe in Bernardo

<sup>701</sup> Vgl.: Gamucci 1565, S. 48; Du Pérac 1575, Taf. 16; Hülsen 1921, S. 146, Kat. 19.

<sup>702</sup> Vgl.: Mascardi / Bona 1621, S. 46 (Forum Romanum), S. 70 (Amphitheatrum Castrense), S. 79 (Marcellustheater). Dieselben Holzschnitte sind auch in der zeitgleich publizierten Palladio-Ausgabe beider Verleger enthalten: Palladio / Mascardi / Bona 1621, S. 18 (Marcellustheater) S. 19 (Forum Romanum), S. 22 (Amphitheatrum Castrense).

Gamuccis „Libri Quattro dell’Antichità di Roma“ (Abb. 42–43).<sup>703</sup> Bis in einzelne Details, wie die Staffagefiguren, die im Vordergrund der Komposition auftreten – zwei Betrachter und eine Frau, die ihre Wäsche zum Bleichen ausbreitet – stimmen beide Holzschnitte miteinander überein. Allerdings ergänzt der Künstler des 17. Jahrhunderts das altbewährte Bildschema um weitere Einzelheiten: In der Senke des Forum Romanum sind mehrere Figuren sichtbar. Menschen und Tiere beleben das bei Gamucci gänzlich verlassen wirkende Areal. Die landschaftliche und städtische Einbindung des Forum Romanum, Vegetation, Erdhügel und Felsen einerseits, Bauwerke des nachantiken Rom andererseits, wird im Vergleich zu der Darstellung Gamuccis weitaus differenzierter erfasst. Möglicherweise hat der Künstler des 17. Jahrhunderts neben dem Holzschnitt der „Libri Quattro dell’Antichità“ zugleich einen Kupferstich aus Giovanni Antonio Dosios „Urbis Romae Aedificiorum Illustrumque supersunt Reliquiae“ als Vorlage gewählt (Abb. 44).<sup>704</sup> Dosios Ansicht des Forum Romanum beruht vermutlich auf demselben zeichnerischen Entwurf wie Gamuccis Illustration, weist jedoch einige wesentliche Unterschiede auf: Die Figurengruppe im Vordergrund links fehlt. Die Einzelheiten der Gebäude und der Landschaft werden gegenüber Gamuccis Darstellung detaillierter erfasst und in einer vielgestaltigen Bildkomposition zusammengefügt, wie auch in dem Holzschnitt der „Cose Maravigliose dell’Alma Città di Roma“ von 1621.

In den Holzschnittillustrationen zum Marcellustheater und dem Amphitheatrum Castrense zeigt der von Giacomo Mascardi und Mauritio Bona publizierte Stadtführer ebenfalls seine Traditionsverbundenheit gegenüber Rombildern des 16. Jahrhunderts.<sup>705</sup> Auch für diese Wiedergaben lassen sich Vorlagen in den Werken des Bernardo Gamucci und des Giovanni Antonio Dosio nachweisen.<sup>706</sup>

Im Jahr 1625 erscheint ein weiterer Romführer in dem Unternehmen des Giacomo Mascardi, die „Grandezze della Città di Roma Antiche e Moderne“.<sup>707</sup> Während in den von Giacomo Mascardi und Mauritio Bona 1621 publizierten „Cose Maravigliose dell’Alma Città di Roma“

<sup>703</sup> Mascardi / Bona 1621, S. 46: Holzschnitt: 76 x 100 mm (Bildrand z. T. beschnitten). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2210 Coll. rom. Vgl.: Gamucci 1565, S. 20: Holzschnitt: 73 x 126 mm (Darstellung), 212 x 153 mm (Blatt), beschr. o.: „FORO ROMANO“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-1650 raro.

<sup>704</sup> Vgl.: Dosio / Cavalieri 1569, Taf. 23: Kupferstich: 151 x 212 mm (Platte), 200 x 296 mm (Blatt), beschr. u.: „Via Sacra, quae à Curia ueteri propè arcum Constantini Imp. incipiens, ad Capitolij radices pertingebat.“, num. l. u.: „23“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Ze 1145-1700/a raro. Vgl.: Roma antica e moderna 2000, S. 22–23, Kat. 7 (Magdalena Rengier).

<sup>705</sup> Mascardi / Bona 1621, S. 70 (Amphitheatrum Castrense): Holzschnitt: 77 x 91 mm (Darstellung), 155 x 100 mm (Blatt). Mascardi / Bona 1621, S. 79 (Marcellustheater): Holzschnitt: 79 x 92 mm (Darstellung), 155 x 102 mm (Blatt). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2210 Coll. rom.

<sup>706</sup> Vgl.: Gamucci 1565, S. 67 (Marcellustheater); Dosio / Cavalieri 1569, Taf. 31 (Marcellustheater), Taf. 32 (Amphitheatrum Castrense).

<sup>707</sup> Zu der Publikation: Ranghiasi 1792–1793, Bd. 1, S. 187, Kat. 211; Schudt 1930, S. 302, Kat. 406; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 353, Kat. 840; Borroni 1962, S. 142–143, Kat. 8005; Kissner 1990, S. 54, Kat. 98; Sicari 1990, Kat. 160; Immagini di Roma 1996, S. 18, Kat. 23; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 65, Kat. G 646.

der Urheber der Holzschnitte ungenannt bleibt, überliefert das Frontispiz der „Grandezze“ Giacomo Crulli de Marcucci als Zeichner und Stecher der Tafeln sowie als Herausgeber des Werkes.<sup>708</sup> Marcucci entwickelt jedoch keineswegs gänzlich neue Illustrationen für seinen und Mascardis Romführer. Bei den Ansichten des Kolosseums, des Forum Romanum, des Amphitheatrum Castrense und des Marcellustheaters handelt es sich vielmehr um Kopien nach den jeweiligen Holzschnitten der „Cose Maravigliose dell’Alma Città di Roma“.<sup>709</sup> Bis in einzelne Details, Staffagefiguren, Wolkenformationen, landschaftliche Besonderheiten sowie die Verteilung von Licht- und Schattenzonen, stimmen die Darstellungen miteinander überein. Sogar bezüglich des Formats entsprechen sie sich weitgehend.<sup>710</sup> Allerdings wählt Marcucci eine andere druckgraphische Technik für die Umsetzung seiner Rombilder: Das feinere Linienbild des Kupferstichs und die Verwendung dicht gesetzter Schraffuren ermöglichen es Marcucci, ausgehend von den recht schematischen Darstellungen der älteren Holzschnitte vielschichtig angelegte Bildkompositionen mit differenzierteren Tonabstufungen zu entwickeln. Die bereits durch die explizite Nennung des Künstlers auf dem Frontispiz erkennbare Aufwertung der Illustration in der Konzeption des Romführers findet somit ihre Entsprechung in der Neubearbeitung der altbewährten Rombilder im Kupferstich.

Für die Ausstattung seiner Darstellungen mit anschaulichen Details scheint Marcucci interessanterweise direkt auf jene Vorbilder des 16. Jahrhunderts zurückgegriffen zu haben, die bereits den Holzschnitten der „Cose Maravigliose dell’Alma Città di Roma“ von 1621 zugrunde liegen. So präsentiert Marcucci in seinem Kupferstich zum Forum Romanum das Areal in einer Ansicht von Südwesten (Abb. 45).<sup>711</sup> Die Darstellung stimmt bis in die Staffagefiguren, die Betrachter und die Frau mit der Wäsche im Vordergrund sowie die in der Ebene sichtbaren Menschen und Tiere, mit der 1621 publizierte Ansicht des Forum

<sup>708</sup> Mascardi / Marcucci 1625, Frontispiz: „GRANDEZZE / DELLA CITTA / DI ROMA / Antiche & Moderne / come al presente si ri / trouano / adornate con Bellissime / figure di Rame. / disegniate et intagliate da Iacomo / Crulli de Marcucci, et dallistesso dato / in luce l’an. 1625. / con priuileggio Sommi Pontefice p. an. X. / Con licentia de superiori / in Piazza Nauona / In Roma Appresso Giacomo Mascardi.“

<sup>709</sup> Mascardi / Marcucci 1625, Bl. 1r (Forum Romanum), Bl. 12r (Kolosseum), Bl. 13r (Amphitheatrum Castrense), Bl. 14r (Marcellustheater). Vgl.: Mascardi / Bona 1621, S. 46 (Forum Romanum), S. 70 (Amphitheatrum Castrense), S. 75 (Kolosseum), S. 79 (Marcellustheater).

<sup>710</sup> Die Abweichungen zwischen den Illustrationen betragen zumeist nur wenige Millimeter. Vgl. z. B. die Darstellungen des Kolosseums: Mascardi / Bona 1621, S. 75: Holzschnitt: 73 x 92 mm (Darstellung), 155 x 102 mm (Blatt). Mascardi / Marcucci 1625, Bl. 12r: Kupferstich: 75 x 98 mm (Platte), 163 x 113 mm (Blatt), beschr. o.: „AMPHITHEATRVM VESPASIANI.“ Vgl. auch die Wiedergaben des Forum Romanum: Mascardi / Bona 1621, S. 46: Holzschnitt: 76 x 98 mm (Darstellung), 155 x 101 mm (Blatt). Mascardi / Marcucci 1625, Bl. 1r: Kupferstich: Kupferstich: 76 x 98 mm (Platte), 163 x 113 mm (Blatt). Angaben nach den Exemplaren: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2210 Coll. rom. (Mascardi / Bona 1621), Dg 450-2252/a Coll. rom. (Mascardi / Marcucci 1625).

<sup>711</sup> Mascardi / Marcucci 1625, Bl. 1r: Kupferstich: 76 x 98 mm (Platte), 163 x 113 mm (Blatt), beschr. o.: „FORVM ROMANVM.“ Derselbe Kupferstich wird auch als Illustration für die Diokletiansthermen verwendet. Vgl.: Mascardi / Marcucci 1625, Bl. 4r: Kupferstich: 76 x 98 mm (Platte), 163 x 113 mm (Blatt), beschr. o.: „THERMARVM DIOCLETIANI.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2252/a Coll. rom.

Romanum überein (Abb. 42).<sup>712</sup> Allerdings wird nun am Horizont über dem Kolosseum und der Maxentiusbasilika eine untergehende Sonne sichtbar, deren Lichtstrahlen sich über den gesamten Himmel auszubreiten scheinen. Dieses Motiv findet sich zwar nicht in der Holzschnittillustration von 1621, wohl aber in dem 1569 publizierten Kupferstich von Giovanni Antonio Dosios „Urbis Romae Aedificiorum Illustriumquae supersunt Reliquiae“ (Abb. 44).<sup>713</sup>

Giacomo Marcucci hat somit vermutlich die in dem Verlag des Giacomo Mascardi bereits existierenden Holzschnitte als Grundschemata für seine eigenen Rombilder verwendet, zugleich jedoch diese recht einfachen Wiedergaben um anschauliche Bilddetails bereichert, die er teilweise wohl ebenfalls aus älteren druckgraphischen Vorlagen übernommen hat.

Im Jahr 1628 erfolgt eine Neuauflage der „Grandezze della Città di Roma“ in dem Unternehmen des Giacomo Mascardi.<sup>714</sup> Allerdings tritt Giacomo Marcucci auf dem Frontispiz nicht mehr als Zeichner und Stecher in Erscheinung; lediglich als Buchhändler und Herausgeber der Publikation wird er genannt. Möglicherweise inspiriert durch die 1625 von Giacomo Lauro anlässlich des Heiligen Jahres publizierte mehrsprachige Ausgabe des „Antiquae Urbis Splendor“ wird in dem Titel nun explizit auf die enthaltenen Textfassungen in lateinischer, italienischer, französischer und deutscher Sprache hingewiesen.<sup>715</sup>

Die in Giacomo Mascardis Romführern entwickelte und verbreitete Darstellungsweise des Kolosseums bewährt sich zeitgleich in der Guidenliteratur anderer Verlagshäuser als überzeugende Wiedergabe des prominenten Monuments. Im Jahr 1627 publizieren Andrea Fei und Pompilio Totti einen Führer durch das antike Rom, den „Ritratto di Roma Antica“.<sup>716</sup> Als Illustration zu dem römischen Amphitheater wählen sie einen Kupferstich, der sich weitgehend an den Kolosseumbildern aus dem Verlag Giacomo Mascardis zu orientieren

<sup>712</sup> Mascardi / Bona 1621, S. 46: Holzschnitt: 76 x 100 mm (Darstellung), 155 x 101 mm (Blatt). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2210 Coll. rom.

<sup>713</sup> Vgl.: Dosio / Cavalieri 1569, Taf. 23.

<sup>714</sup> Zu der Publikation: Schudt 1930, S. 303, Kat. 407; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 353, Kat. 841; Borroni 1962, S. 143, Kat. 8005<sup>1</sup>; Sicari 1990, Kat. 167; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 66, Kat. G 664.

<sup>715</sup> Mascardi / Marcucci 1628 Frontispiz: „GRANDEZZE / DELLA CITTA / DI ROMA / Antiche & Moderne / come al presente si ritrou<sup>a</sup> / DI NVOVO RISTAMPATO / in quattro linguaggi / LATINO VOLGARE / FRANCESE TEDESCO / ad Istanza di Iacomo Marcucci / Libraro con Priuileggio MDCXXVIII. / Alla / Stampa / ria / In Piazza Navona / co. liceri de sup. In Roma Appresso Giacomo Mascardi con Priuilegio.“ Auf diese Besonderheit des Romführers weist Giacomo Marcucci in seinem Dedikationsschreiben an Tomasso Rosi explizit hin: „HAVENDO io dato alle Stampe l'Anno Santo prossimo passato il presente libro intitolato GRANDEZZE DI ROMA Antiche, e Moderne in lingua latina, e volgare: & essendo stato così grato alli virtuosi, che appena dato in luce, fù per così dire, rapito, hò giudicato esser bene ristamparlo di nuovo; & accio l'Opera riesca più vtile gl'hò accresciuto doi altri linguaggi, cioè Francese, e Tedesco per beneficio dell'Oltromontani [...]“ Zit. nach: Mascardi / Marcucci 1628, 1.–2. n. n. S. des Dedikationsschreibens.

<sup>716</sup> Zu der Publikation: Schudt 1930, S. 236, Kat. 181; Borroni 1962, S. 145, Kat. 8010; Pescarzoli 1957, S. 280–281, Kat. 690; Kissner 1990, S. 351, Kat. 988; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 66, Kat. G 659.

scheint (Abb. 46).<sup>717</sup> Wie in Giacomo Marcuccis 1625 publizierten Kupferstich wird das antike Monument mittels des bewährten Kunstgriffs eines aus dem Baukomplex herausgebrochenen Viertels in einer Kombination aus Innen- und Außenansicht präsentiert. Das Verschwinden der äußeren Strukturen erfolgt wieder in mehreren Stufen, sodass die Innenwand des ersten Umgangs mit ihren Arkadenöffnungen sichtbar wird. Das Amphitheater ist eingebettet in die unmittelbare landschaftliche Umgebung: Einzelne Besucher bewegen sich vor dem Bauwerk. Am Himmel ist ein Vogelschwarm sichtbar. Im Vordergrund sind verstreut umherliegende Felsbrocken zu erkennen. Vorne rechts erhebt sich ein ausgehöhltes, kegelförmiges Gebilde, vermutlich die Meta Sudans, die somit, anders als das Amphitheater, gemäß ihrem neuzeitlichen, teils zerstörten Zustand dokumentiert wird. Das von Fei und Totti publizierte Kolosseumbild ist keineswegs eine exakte Kopie nach den älteren Darstellungen aus Giacomo Mascardis Verlag.<sup>718</sup> Lediglich bei Fei und Totti werden die Meta Sudans und die Konsolen in der Attika der Kolosseumsfassade sichtbar. In der älteren Illustration sind diese nicht vorgegeben. Dagegen überliefert nur die Darstellung Marcuccis den dreistufigen Unterbau des Amphitheaters, die Postamente unter den Halbsäulen und Pilastern sowie die Wandgliederung in den unteren Geschossen des äußeren Umgangs. Vermutlich haben die Künstler beider Unternehmen auf ein gemeinsames Vorbild zurückgegriffen, das die römische Realität detaillierter und ausführlicher als die kleinformatigen Kupferstiche dokumentiert haben mag.

Möglicherweise angeregt durch die Kupferstiche in Lauros „Antiquae Urbis Splendor“ wird in Andrea Feis und Pompilio Tottis „Ritratto di Roma Antica“ das Bild des Kolosseums durch eine Wiedergabe antiker Tierkämpfe, der „Venationes“, ergänzt (Abb. 47).<sup>719</sup> Zudem werden hier Bildquellen aus antiker Zeit, die das ursprüngliche Aussehen und die Funktion des Amphitheaters überliefern, dokumentiert: ein Münzbild des Kaisers Vespasian mit einer Darstellung des Kolosseums und der Meta Sudans sowie ein Münzbild des Lucius Livineius Regulus, in dem Kämpfe zwischen Mensch und Tier, Löwen und Bären, zu sehen sind.<sup>720</sup>

<sup>717</sup> Fei / Totti 1627, S. 153: Kupferstich: 100 x 72 mm (Platte), 150 x 99 mm (Blatt), beschr. o.: „ANFITEATRO DETTO COLOSSEO“, num. r. o.: „51“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2270 raro.

<sup>718</sup> Vgl.: Mascardi / Bona 1621, S. 75; Palladio / Mascardi / Bona 1621, S. 21; Mascardi / Marcucci 1625, Bl. 12r; Mascardi / Marcucci 1628, S. 34.

<sup>719</sup> Fei / Totti 1627, S. 158: Kupferstich: 101 x 72 mm (Platte), 150 x 100 mm (Blatt), beschr. u.: „Caccie nel Coliseo“, num. r. u.: „52“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2270 raro.

<sup>720</sup> Fei / Totti 1627, S. 156 (Münzbilder Vespasians): Holzschnitt: jeweils ca. 44 mm Durchmesser (Darstellung), 150 x 98 mm (Blatt). Fei / Totti 1627, S. 159 (Münzbild des Lucius Livineius Regulus): Holzschnitt: ca. 46 mm Durchmesser (Darstellung), 151 x 99 mm (Blatt). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2270 raro. Zu dem Denar des Livineius Regulus: Smith 1867, Bd. 3, S. 644; Reggiani 1988, S. 149, Abb. 3.



Der römische Buchdrucker Andrea Fei ist an zahlreichen bedeutenden Publikationen des 17. Jahrhunderts unmittelbar beteiligt. Die auf den Frontispizen und in den einleitenden Texten genannten Verlagsadressen der zwischen 1600 und 1650 erschienenen Werke bezeugen Feis kontinuierliche Zusammenarbeit mit wichtigen Verlegern, Buchhändlern, Autoren und Herausgebern seiner Zeit, mit Giovanni Antonio und Giovanni Domenico Franzini, mit Antonio Facchetti, Maurizio Bona, Giacomo Lauro sowie Hans Hoch.<sup>721</sup>

Nach der Erstausgabe von Andrea Fei und Pompilio Tottis „Ritratto di Roma Antica“ gelangen die Druckplatten in den Besitz des römischen Verlegers Filippo De Rossi. Dieser veröffentlicht gemeinsam mit dem Buchdrucker Francesco Moneta im Jahr 1645 eine Neuauflage des Werkes.<sup>722</sup> Das darin verwendete Bildmaterial zu dem Amphitheater des antiken Rom entspricht demjenigen der „Editio Princeps“ von 1627.<sup>723</sup> In den Jahren 1688 und 1697 erscheinen weitere überarbeitete Neuauflagen der Publikation in dem Verlag der De Rossi „a Pasquino“.<sup>724</sup> Die bereits existierenden Darstellungen werden hier teilweise übernommen.<sup>725</sup>

<sup>721</sup> Vgl. die von Ludwig Schudt nachgewiesenen, von Andrea Fei gedruckten Romführer: Schudt 1930, S. 207, Kat. 92 (Antonio Facchetti, 1600), S. 208, Kat. 94 (Giovanni Antonio Franzini, Antonio Facchetti, 1600), S. 234, Kat. 176 (Giovanni Domenico Franzini, 1625), S. 236, Kat. 181–182 (Pompilio Totti, 1627, 1633), S. 246, Kat. 214 (Giovanni Domenico Franzini, 1643), S. 385, Kat. 694 („eredi di Maurizio Bona, 1650). Zur Zusammenarbeit mit Giovanni Antonio Franzini, Giovanni Domenico Franzini und Antonio Facchetti: Ashby 1923a, S. 347, S. 350. Andrea Fei ist außerdem 1625 für den Druck von Giacomo Lauros „Antiquae Urbis Splendor“ verantwortlich, wie aus dem Titelblatt der Ausgabe hervorgeht: „SPLENDORE DELL’ANTICA ROMA [...] In Roma, Nella Stamperia di Andrea Fei L’Anno del Giubileo MDCXXV“. Zit. nach: Ashby 1927, S. 459–460. Vgl.: Cametti 1992, I. n. n. S. Im Jahr 1641 erscheint die Adresse des Andrea Fei erneut im Kontext des „Antiquae Urbis Splendor“, nun am Ende von jenem Vorwort, mit dem Hans Hoch seine Neuauflage der Publikation Lauros einleitet: „IN ROMA Nella Stamperia d’Andrea Fei MDCXXI.“ Zit. nach: Ashby 1928, S. 365. Zu dieser Ausgabe: Kissner 1990, S. 117, Kat. 235; S. 310, Kat. 821–823. Zu Andrea Fei: Ozzola 1910, S. 410; Bellini 1975, S. 32.

<sup>722</sup> Zur Publikation: Schudt 1930, S. 237, Kat. 185; Ranghiasi 1792–1793, Bd. 1, S. 232, Kat. 614, S. 229, Kat. 592; Pescarzoli 1957, S. 282, Kat. 693; Borroni 1962, S. 146, Kat. 8010<sup>6</sup>; Kissner 1990, S. 351, Kat. 990; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 73, Kat. G 732.

<sup>723</sup> De Rossi / Moneta 1645, S. 153 („Anfiteatro detto Colosseo“), S. 156 (Avers und Revers der Vespasiansmünze), S. 157 („Caccie nel Coliseo“), S. 158 (Denar des Lucius Livineius Regulus).

<sup>724</sup> Zu dem „Ritratto di Roma Antica“ von 1688: Cicognara 1821 (1960), S. 217, Kat. 3867; Schudt 1930, S. 238, Kat. 189; Borroni 1962, S. 146–147, Kat. 8010<sup>6</sup>; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 93, Kat. G 933. Zu der „Descrizione di Roma Antica“ von 1697: Schudt 1930, S. 239–240, Kat. 192; Borroni 1962, S. 191, Kat. 8071; Pescarzoli 1957, S. 285, Kat. 699; Kissner 1990, S. 351, Kat. 990; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 97, Kat. G 976.

<sup>725</sup> Der Abbildungsteil des „Ritratto di Roma Antica“ von 1688 enthält die Kupferstiche des Kolosseums und der „Venationes“ sowie die Holzschnitte mit den Münzdarstellungen. Vgl.: De Rossi 1688, S. 195 („Anfiteatro detto Coliseo“), S. 198 (Münze Vespasians), S. 199 („Caccie nel Coliseo“), S. 200 (Münzbild des Lucius Livineius Regulus). Auf die Wiedergabe des Avers der Vespasiansmünze wird nun allerdings verzichtet. In der Neuauflage von 1697, die unter dem Titel „Descrizione di Roma formata nuovamente“ im Verlag Michelangelo und Pier Vincenzo De Rossis erscheint, wird der Kupferstich mit der Rekonstruktion des Amphitheaters und der Holzschnitt nach dem Münzbild Vespasians wieder verwendet. Der Kupferstich mit der Darstellung der antiken Tierkämpfe fehlt dagegen. Vgl.: De Rossi 1697, S. 196, S. 198. Die Wiedergabe des Denars von Lucius Livineius Regulus dient hier als Illustration zu dem Kapitel „Dell’Origine, e progressi, de’ Giuochi Gladiatorij“. Vgl.: De Rossi 1697, S. 174.

Die kontinuierliche Präsenz der erstmals von Andrea Fei und Pompilio Totti publizierten Kupferstiche auf dem römischen Buchmarkt des 17. Jahrhunderts bewirkt eine zunehmende Abnutzung der Druckplatten. Ein Vergleich des Bildmaterials in den verschiedenen Auflagen des „Ritratto di Roma Antica“ offenbart zunächst einen deutlichen Verlust an Prägnanz und Schärfe der Darstellungen, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Überarbeitung der alten Kupferplatten in dem Verlag der De Rossi notwendig werden lässt.<sup>726</sup>

Die in dem „Ritratto di Roma Antica“ erstmals 1627 erschienene Kupferstichillustration, die das Kolosseum als antikes Amphitheater in einer kombinierten Darstellung aus Innen- und Außenansicht präsentiert, erfährt bis weit in das 18. Jahrhundert hinein Neuauflagen im Bereich der römischen Guidenliteratur: 1745, 1750 und 1765 dient sie in Gregorio Roiseccos Stadtführer „Roma Antica e Moderna“ als Illustration zu dem prominenten Monument.<sup>727</sup> Auf dem Frontispiz der Publikation wird der Bilderreichtum als besondere Qualität dieses Werkes unterstrichen. Die Urheber der altbewährten Darstellungen zu der Ewigen Stadt und ihren Monumenten bleiben dabei jedoch ungenannt.<sup>728</sup>

Die Traditionsverbundenheit, die die Illustrationen in den Publikationen des Giovanni Antonio Franzini, Giacomo Lauro, Giacomo Mascardi, Andrea Fei sowie Michelangelo und Pier Vincenzo De Rossi wesentlich bestimmt hat, kennzeichnet ebenso zahlreiche andere

<sup>726</sup> Anhand einer unmittelbaren Gegenüberstellung der 1627, 1645 und 1688 publizierten Kolosseumbilder lässt sich der Prozess der Abnutzung und Aufarbeitung der Druckplatten des „Ritratto di Roma Antica“ rekonstruieren: Das Linienbild der Kupferstiche in der Ausgabe von 1645 ist gegenüber der „Editio Princeps“ deutlich verblasst, die einzelnen Tonabstufungen wirken hier weniger nuanciert. Für die 1688 publizierte Neuauflage in dem Verlag des Michelangelo De Rossi wurden die Druckplatten offenbar intensiv überarbeitet, die Linien der Kupferstiche nachgezogen und zusätzliche Schraffuren eingefügt. Die Darstellungen zum Kolosseum erscheinen wieder differenziert und prägnant.

<sup>727</sup> Roisecco / Zempel 1745, Bd. 2, S. 410; Roisecco / Puccinelli 1750, Bd. 1, S. 419; Roisecco 1765, Bd. 1, S. 433. Zu der Publikation: Schudt 1930, S. 242–244, Kat. 206–208; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 2, Kat. 8; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 288, Kat. 703; Borroni 1962, S. 210–211, Kat. 8114; Trenkler 1976, S. 17; Kissner 1990, S. 349, Kat. 982, S. 352, Kat. 992; Sicari 1990, Kat. 342; Di Stefano / Salvi 1991, S. 33, Kat. 87; Immagini di Roma 1996, S. 27, Kat. 39; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 120, Kat. G 1189; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 294, Kat. 8881.

<sup>728</sup> Roisecco / Zempel 1745, Frontispiz: „ROMA / ANTICA, E MODERNA / O SIA / NUOVA DESCRIZIONE / Della Moderna Città di Roma, e di tutti gli Edifizj / notabili, che sono in essa, e delle cose più celebri, / che erano nella Antica Roma / [...] Abbellita con duecento, e più Figure in Rame [...] / In Roma, nella Stamperia di Giovanni Zempel 1745. / Ad istanza di Gregorio Roisecco Mercante de' Libri / in Piazza Navona.“ Die Verwendung von Bildmaterial aus dem 17. Jahrhundert in Roiseccos „Roma Antica e Moderna“ lässt auch die Illustration zu dem antiken Kapitol erkennen (Roisecco / Zempel 1745, Bd. 2, Klapptafel zu S. 234), die aus Alessandro Donatis 1648 publizierten Werk „Roma Vetus ac Recens“ übernommen worden ist. Vgl.: Donati / De Rossi 1648, Taf. geg. S. 108. Im Jahr 1725 erscheint in Gregorio Roiseccos Verlag ein von Pietro Ferri gedruckter Romführer unter dem Titel „Roma Ampliata e Rinovata“. Hier befindet sich in dem Kapitel über das Kolosseum eine stark vereinfachte Kopie nach dem Kupferstich des Andrea Fei und Pompilio Totti, nun allerdings im Medium des Holzschnittes. Vgl.: Roisecco / Ferri 1725, S. 100: Holzschnitt: 58 x 66 mm (Darstellung), 164 x 113 mm (Blatt), beschr. u.: „IL COLISEO.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-3255 raro. Zu dieser Publikation: Schudt 1930, S. 68, S. 259–260, Kat. 269; Pescarzoli 1957, S. 311, Kat. 749; Borroni 1962, S. 196, Kat. 8077<sup>2</sup>; Sicari 1990, Kat. 324; Di Stefano / Salvi 1991, S. 32, Kat. 80; Roma antica e moderna 2000, S. 78, Kat. 36 (Catharina Raible); Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 112, Kat. G 1116.

Werke der Romliteratur des 17. Jahrhunderts. Anhand der immer wieder verwendeten Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte lassen sich Stammbäume prominenter Rombilder zusammenstellen, deren Wurzeln zumeist in die bedeutenden druckgraphischen Publikationen des 16. Jahrhunderts zurückreichen, in die Werke Antoine Lafrérys, Étienne Du Péracs, Giovanni Antonio Dosios und Bernardo Gamuccis.

Die von Giovanni Antonio Dosio entwickelte, 1569 publizierte Darstellung des Kolosseums, die in der Druckgraphik des 16. Jahrhundert zunächst unbeachtet geblieben ist, findet im Jahr 1618 in Form einer verkleinerten, stark vereinfachten Kopie Aufnahme in ein von Giuseppe De Rossi herausgegebenes Tafelwerk des Zeichners und Radierers Giovanni Maggi (Abb. 48).<sup>729</sup> In derselben Publikation ist eine weitere Illustration zu dem Amphitheater des antiken Rom enthalten (Abb. 49).<sup>730</sup> Hier wird das Monument in rekonstruiertem Zustand als eine hohe Architektur über scheinbar kreisförmigem Grundriss präsentiert. Lediglich dreizehn der achtzig Fassadenachsen sind erkennbar. Der turmartige Charakter des Baus erinnert noch an jene Kolosseumsbilder, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Florentiner Kontext entstanden sind. Jedoch hat sich Giovanni Maggi wohl kaum mit diesen frühen Vorläufern auseinandergesetzt. Die Einzelheiten der antiken Architektur, der dreistufige Unterbau, der Wechsel der Säulenordnungen an der Fassade sowie die Konsolen und Fensteröffnungen in der Attika, werden differenziert wiedergegeben, wie bereits in den bedeutenden Rekonstruktionen des 16. Jahrhunderts, die in den römischen Verlagen Antonio Salamancas und Antoine Lafrérys erschienen sind. Mithilfe der eigentümlichen Stauchung der Architektur scheint Maggi den Versuch zu unternehmen, die Silhouette des Kolosseums in das Hochformat seiner Radierung einzupassen. Dafür nimmt er einen Verlust an Realitätstreue und Anschaulichkeit der Darstellung in Kauf.<sup>731</sup>

<sup>729</sup> Maggi / De Rossi 1618, Taf. 77: Radierung: 207 x 142 mm (Platte), 270 x 207 mm (Blatt), beschr. u.: „AMPHITEATRVM COLISEI IUXTA HODIERNAM FORMAM.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 532-2180 raro. Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 162, Kat. 1596. Zur Publikation: Cicognara 1821 (1960), Bd. 2, S. 198, Kat. 3768; Borroni 1962, S. 133–134, Kat. Kat. 7994<sup>1</sup>; Kandler 1969, S. 21, S. 121, Anm. 66; Aslan 1997, S. 64; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 76, Kat. 6449–6450. Zu Leben und Werk des Giovanni Maggi: Ehrle 1915; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 203, Kat. 143; Kissner 1990, S. 123, Kat. 246–247; Cavazzi / Margiotta / Tozzi 1991, S. 17–23; Zeitler 1999, Kat. 21–23.

<sup>730</sup> Maggi / De Rossi 1618, Taf. 39: Radierung: 187 x 129 mm (Platte), 270 x 207 mm (Blatt), beschr. u.: „Vestigij della parte di fuori dell’ Anfiteatro di Tito, qual fu primo edificato da Vespasiano / suo padre, poi da lui dedicato, Fu questo edificatio di pietra di trauertino, e di forma ouale / ornato con pilastri, e colonne di mezzo rileuo, d’ opera dorica Ionica, e corinthia. Hoggi si / uede gran parte rouinato, e si chiama volgarmente il Coliseo, al segno A era la meta / sudante cosi chiamata da gli Antichi perche da lei uscua una fontana con grá copia d’acqua.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 532-2180 raro.

<sup>731</sup> Auch die von Giovanni Maggi entwickelte Ansicht der Kolosseumsruine, die auf einem Kupferstich des Giovanni Antonio Dosio basiert, erscheint im unmittelbaren Vergleich mit dem Vorbild des 16. Jahrhunderts in der Breite gestaucht. Vgl.: Maggi / De Rossi 1618, Taf. 77.

Ein sehr freier Umgang mit der römischen Wirklichkeit offenbart sich zudem in der Wiedergabe der unmittelbaren Umgebung des antiken Amphitheaters. Im Vordergrund erscheint ein schmales, zylinderförmiges Gebilde, das von einem Kreuz bekrönt und mit dem Buchstaben „A“ gekennzeichnet ist. Diese merkwürdige Struktur wird in dem Begleittext am unteren Blattrand als Meta Sudans identifiziert. Interessanterweise befinden sich in Maggis Tafelwerk zwei weitere Radierungen, in denen das Aussehen der Meta Sudans gemäß ihrem antiken und neuzeitlichen Zustand durchaus überzeugend vermittelt wird.<sup>732</sup> Der Text, der der Rekonstruktion des römischen Amphitheaters beigelegt ist, ist keineswegs speziell für dieses Werk formuliert worden. Vielmehr übernimmt Maggi hier eine Bildunterschrift, die bereits 1575 als Erklärung einer Kolosseumsansicht gedient hat, jener prominenten Wiedergabe in Étienne Du Péracs „Vestigi dell’Antichità di Roma“. Die Abbildung der Meta Sudans, die in der Rekonstruktion des antiken Amphitheaters von 1618 wie ein Fremdkörper erscheint, ist vermutlich durch das Kopieren des älteren Textes, in dem Du Pérac explizit auf das mit einem „A“ gekennzeichnete Monument Bezug nimmt, notwendig geworden.<sup>733</sup>

Die von Giovanni Maggi entworfenen und von Giuseppe De Rossi publizierten Darstellungen des neuzeitlichen Kolosseums und des antiken Amphitheaters erfahren eine Neuauflage in der 1665 bei Filippo De Rossi erschienenen „Roma Vetus ac Recens“ des Alessandro Donati.<sup>734</sup> Hier handelt sich jedoch nicht um gänzlich übereinstimmende Kopien nach den älteren Illustrationen Maggis. Vergleichbar den Rombildern, die zwischen 1621 und 1628 in dem Verlag des Giacomo Mascardi erschienen sind, werden altbewährte Darstellungen in einigen Details, Beschriftung, Staffagefiguren, Szenerie und Bildformat, überarbeitet und verändert. Die Wiedergabe der Kolosseumsarchitektur selbst bleibt von diesen Modifikationen jedoch weitgehend unberührt.

<sup>732</sup> Maggi / De Rossi 1618, Taf. 15: Radierung: 208 x 145 mm (Platte), 272 x 205 mm (Blatt), beschr. u.: „Sudatis meta olim inter Cóstatini Arcum, et Colosseum“. Maggi / De Rossi 1618, Taf. 65: Radierung: 209 x 146 mm (Platte), 272 x 207 mm (Blatt), beschr. u.: „Meta sudantis iux Amphiteatrum Titi Vespasiani“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 532-2180 raro.

<sup>733</sup> Vgl.: Du Pérac 1575, Taf. 16, beschr. u.: „Vestigij della parte di fuori dell’ Anfiteatro di Tito, qual fu primo edificato da Vespasiano suo padre, poi da lui dedicato, Fu questo edificio di pietra d’trauertino, e’ diforma ouale, ornato con pilastri, e’ colonne di mezzo rileuo, d’opera dorica, / Ionica, e’ corinthia, Hoggi si uede gran parte rouinato, et si chiama uolgarmente il Coliseo, al segno .A. era la Meta sudante cosi chiamata da gli Antichi perche da lei uscua una fontana con gran copia d’acqua.“, num. r. u.: „16“.

<sup>734</sup> Donati / De Rossi 1665, S. 281: Radierung: 146 x 109 mm (Platte), 242 x 173 mm (Blatt), beschr. u.: „AMPHITHEATRVM FLAVIVM / VVLGO COLOSSAEVM“. Donati / De Rossi 1665, S. 283: Radierung: 198 x 142 mm (Platte), 241 x 173 mm (Blatt), beschr. m. o.: „LIBER TERTIVS 283“, in einem Feld am unteren Bildrand: „AMPHITHEATRI VESTIGIA“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2652 Coll. rom. In den 1639 und 1648 veröffentlichten Ausgaben von Alessandro Donatis „Roma Vetus ac Recens“ waren noch keine Illustrationen zum flavischen Amphitheater enthalten. Vgl. die Exemplare der Bibliotheca Hertziana, Rom (Dg 450-2391 Coll. rom., Ausg. Rom: Manelphius 1639; Dg 450-2480 Coll. rom., Ausg. Rom: De Rossi 1648).

Wie in dem 1627 von Andrea Fei und Pompilio Totti publizierten „Ritratto di Roma Antica“ werden die Darstellungen des Amphitheaters in Donatis „Roma Vetus ac Recens“ durch Holzschnittillustrationen ergänzt, die den Münzbildern des Kaisers Vespasian und des Lucius Livineius Regulus gewidmet sind.<sup>735</sup> Sie dienen auch hier als originale Bildquellen aus antiker Zeit, in denen das ursprüngliche Aussehen des Bauwerks und die Kämpfe zwischen Mensch und Tier anschaulich überliefert werden.

Mit den späteren Auflagen der „Roma Vetus ac Recens“ bleiben die auf Giovanni Maggi basierenden Wiedergaben des römischen Amphitheaters bis weit in das 18. Jahrhundert hinein auf dem Druckgraphikmarkt innerhalb und außerhalb der Ewigen Stadt präsent. In den Jahren 1695 und 1738 erscheinen Ausgaben von Donatis Werk, deren Kolosseumbilder gegenüber jenen von 1665 wiederum einige Veränderungen aufweisen, die jedoch das Vorbild des Giovanni Maggi noch deutlich erkennen lassen.<sup>736</sup>

Das Entstehen von Traditionslinien prominenter druckgraphischer Kolosseumbilder, die sich teils vom 16. bis in das 18. Jahrhundert hinein verfolgen lassen, scheint mit der Tätigkeit der geschäftstüchtigen römischen Verleger und Buchdrucker eng verknüpft gewesen zu sein. Eine wichtige Rolle in der Vermittlung von Darstellungen der Ewigen Stadt und ihrer Monumente spielen neben Giovanni Antonio Franzini, Giacomo Mascardi und Andrea Fei die Verlagshäuser der De Rossi „alla Pace“ und „in Piazza Navona“. Diese treten im 17. Jahrhundert als Herausgeber von Neuauflagen älterer druckgraphischer Werke prominent in Erscheinung, beauftragen zugleich aber auch zeitgenössische Künstler, wie Giovanni Battista Falda und Lieven Cruyl, mit der Ausarbeitung neuer Perspektiven auf das Rom des 17. Jahrhunderts.<sup>737</sup>

---

<sup>735</sup> Donati / De Rossi 1665, S. 276: Holzschnitt: 241 x 174 mm (Blatt). Vgl.: Fei / Totti 1627, S. 156 (Münzbild des Vespasian), S. 159 (Münzbild des Regulus). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2652 Coll. rom. (Donati / De Rossi 1665), Dg 450-2270 raro (Fei / Totti 1627).

<sup>736</sup> Donati / Wolters 1695, 45. Taf.: Radierung: 175 x 120 mm (Darstellung), 230 x 166 mm (Blatt), beschr. u.: „AMPHITHEATRVM FLAVIVM / VVLGO COLOSSAEVM“. Donati / Wolters 1695, 46. Taf.: Radierung: 174 x 120 mm (Darstellung), 230 x 166 mm (Blatt), beschr. u.: „AMPHITHEATRI VESTIGIA“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2950 Coll. rom. Zu der Publikation: Schudt 1930, S. 398, Kat. 742; Borroni 1962, S. 148, Kat. 8013<sup>6</sup>; Trenkler 1976, S. 34; Di Stefano / Salvi 1991, S. 53, Kat. 197; Immagini di Roma 1996, S. 78, Kat. 104; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 95, Kat. G 960. In den Ausgaben der „Roma Vetus ac Recens“ von 1725 und 1738 erscheinen ebenfalls auf Maggi basierende Bilder des Kolosseums als Ruine und Rekonstruktion: Donati / De Rossi 1725, S. 281 (Rekonstruktion), S. 283 (Ruinenbild); Donati / Amidei 1738, S. 281 (Rekonstruktion), S. 283 (Ruinenbild). Zu diesen Publikationen: Schudt 1930, S. 398–399, Kat. 744, Kat. 746.

<sup>737</sup> Zu der Verlegerfamilie De Rossi: Ozzola 1910, S. 405–408 (De Rossi della Pace), S. 408–410 (De Rossi di Piazza Navona); Hülsen 1921, S. 138–139; Bellini 1975, S. 31–32, S. 34, S. 41, Abb. 14; D’Amico 1976, S. 84; Jatta 1992, S. 45–48; Buratti 1995, S. 17; Grelle Iusco 1996, bes. S. 23–100.

### 3.1.4) Das Kolosseum als Märtyrerstätte im Rom des 17. Jahrhunderts:

#### Die „Roma Antica“ des Aloisio Giovannoli

Im Jahr 1616 publiziert der Kupferstecher und Radierer Aloisio Giovannoli in Rom einen umfangreichen Tafelband zu bedeutenden Monumenten der antiken Stadt, die „Roma Antica“.<sup>738</sup> Auf 143 Blättern, die in sieben Büchern angeordnet sind, präsentiert der aus Civit  Castellana stammende Künstler Ruinenansichten in einer kombinierten Technik aus Kupferstich und Radierung. Die Anlage der Publikation folgt einem imaginären Rundgang durch die Ewige Stadt: Den Ausgangspunkt bilden im „Libro Primo“ die Ruinen des Palatins und des Kolosseums. Mit dem „Libro secondo“ wendet sich Giovannoli dem Forum Romanum und dem Forum Boarium zu. Die Tafeln des dritten, vierten und fünften Buches sind Überresten antiker Architektur auf dem Aventin, dem Caelius und dem Esquilin gewidmet. Das „Libro Sesto“ führt wieder zurück in die Nähe des Forum Romanum: Ausgehend vom Trajansforum werden Monumente auf dem Quirinal, der Serapistempel und die Thermen des Konstantin in den Blick genommen. Das „Libro Settimo“ beschäftigt sich schließlich mit antiken Bauwerken, die sich in den Stadtvierteln Campo Marzio, Borgo und Trastevere erhalten haben.<sup>739</sup>

Mit dieser konsequenten Anordnung des Bildmaterials gemäß der römischen Topographie fügt sich Aloisio Giovannolis Tafelwerk in die Tradition bedeutender druckgraphischer Publikationen des 16. Jahrhunderts ein. Bereits 1569 präsentierte Bernardo Gamucci in seiner antiquarischen Abhandlung „Le Antichità della Città di Roma“ die antiken Monumente in Text und Bild entsprechend ihrer topographischen Lage im Stadtgefüge. Die Intention des Autors, seinem Leser die römische Antike entlang einem imaginären Rundgang durch Rom zu erschließen, wurde sowohl in der Anlage der einzelnen Holzschnittillustrationen als auch in der Formulierung der Texte und Kapitelüberschriften umgesetzt.<sup>740</sup>

<sup>738</sup> Zu der Publikation: Ashby 1922, S. 101–113, Scaccia Scafaroni 1939, S. 97, Kat. 178; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 427, Kat. 1018; Borroni 1962, S. 139–140, Kat. 7998; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 204, Kat. 144, Bd. 2, Taf. 284; Kissner 1990, S. 85, Kat. 166; Cavazzi / Margiotta / Tozzi 1991, S. 14–17; Incisioni Romane dal 500 all’800 1993, S. 38; Aslan 1997, S. 60; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 485, Kat. 5399.

<sup>739</sup> Zur Anlage der Erstausgabe und der späteren Auflagen von Giovannolis Tafelwerk: Ashby 1922, S. 101–113; Incisioni Romane dal 500 all’800 1993, S. 38; Immagini di Roma 1996, S. 61, Kat. 81.

<sup>740</sup> Bernardo Gamuccis Holzschnitte zeigen die antiken Monumente zumeist als Ruinen eingebunden in die städtische und landschaftliche Umgebung des 16. Jahrhunderts, vgl. z. B. die Darstellungen zu den Bauten des Forum Romanum und des östlich daran anschließenden Kolosseumstals: Gamucci 1569, Bl. 20r (Forum Romanum), Bl. 21v (Triumphbogen des Septimius Severus), Bl. 27v (Tempel des Antoninus und der Faustina), Bl. 29v (Säulen des Castortempels), Bl. 37r (Maxentiusbasilika), Bl. 40v (Triumphbogen des Titus), Bl. 43v (Triumphbogen des Konstantin) und Bl. 47v (Kolosseum). Die Verbindung der einzelnen Ansichten miteinander erfolgt über wiederkehrende Motive, Bauten, die aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen werden und mal im Hintergrund, mal im Vordergrund in Erscheinung treten, wie das Kolosseum in der Gesamtansicht des Forum Romanum sowie in den Illustrationen zu den Triumphbögen der Kaiser Titus und Konstantin. Die

Étienne Du Pérac entwickelte eine ganz ähnliche Struktur in seinem 1575 erschienenen Tafelwerk „I Vestigi dell’Antichità di Roma“. In 39 Ansichten führte Du Pérac seinen Betrachter zu bedeutenden antiken Monumenten der Stadt Rom. Diese wurden, wie in den Holzschnitten von Gamuccis „Antichità della Città di Roma“, gemäß ihrem neuzeitlichen Zustand als Ruinen des 16. Jahrhunderts gezeigt.<sup>741</sup>

Nicht nur in der Strukturierung seines Bildmaterials orientiert sich Aloisio Giovannoli an dem Vorbild Étienne Du Péracs. Für seine Darstellung des Kolosseums greift er jene Perspektive auf, die Du Pérac, auf der Basis einer älteren Radierung aus dem „Speculum Romanae Magnificentiae“, bereits für seine 1575 publizierte „Vestigi dell’Antichità“ entwickelt hat (Abb. 31). In Giovannolis Tafelwerk wird die Ruine des römischen Amphitheaters in einer umfassenden Gesamtansicht von Westen präsentiert (Abb. 50).<sup>742</sup> Am linken Bildrand sind drei Achsen der erhaltenen Fassade sichtbar, bis zu jener Stelle, an der die äußeren Strukturen stufenweise weggebrochen sind und die Mauerzüge der inneren Umgänge freiliegen. Im Vordergrund rechts ist zudem, wie in Du Péracs Radierung, der kegelförmige Überrest der antiken Meta Sudans erkennbar. Die Kolosseumsansicht folgt somit jener Darstellungsweise, die sich im 16. Jahrhundert für das prominente Monument auf dem römischen und dem internationalen Druckgraphikmarkt etabliert hat. Jedoch überarbeitet Giovannoli das altbewährte Schema und entwickelt ein eigenes Kolosseumsbild. Während Du Pérac sich in seiner Radierung auf die Wiedergabe der Architektur konzentriert, ihre intakten und zerstörten Partien unmittelbar miteinander konfrontiert und die Strukturen bis in das Innere des Baus zu durchdringen scheint, setzt Giovannoli neue Akzente: Die architektonische

---

Kapitelüberschriften des „Libro Primo“ unterstreichen die enge Verknüpfung der Textinformationen mit der Topographie der Stadt Rom. Vgl.: Gamucci 1569, Bl. 1r–58v: „Del luogo doue fu edificata Roma, & del vario accrescimento d’essa, incominciando da Romulo.“ (Bl. 1r); „Del Colle del Campidoglio, prima detto Capitolino“ (Bl. 10r); „Del Foro Romano et de gli altri Fori & edificij che vi sono appresso.“ (Bl. 18r.); „Del Colle Palatino“ (Bl. 56v). Das daran anschließende „Secondo Libro“ beginnt mit einem Kapitel über das Forum Holitorium und das Forum Boarium: „Del Foro Olitorio & Boario, & di tutto quello che è restato nella valle, che è tra il Campidoglio & il Palatino.“ (Bl. 59r).

<sup>741</sup> Zu der Serienstruktur Étienne Du Péracs „Vestigi dell’Antichità“: Barche 1985, S. 47–48. Einen speziell für Rombesucher konzipierten Rundgang zu den antiken und zeitgenössischen Sehenswürdigkeiten Roms bietet die „Guida Romana“, die 1610 als eine Art Kurzführer in Pietro Felinis „Trattato Nuovo delle Cose Maravigliose dell’Alma Città di Roma“ integriert ist: Felini / Franzini 1610, S. 208–222: „La Guida Romana. Per le Forastieri, che desiderano vedere non solo le Antichità, ma le fabbriche principali moderne di Roma, in bellissima, & breue forma hora ridotta, corretta, & molto ampliata.“ Hier lässt sich die Route, die ein Reisender des frühen 17. Jahrhunderts durch die Stadt wählen konnte, anschaulich nachvollziehen. Das Kolosseum erscheint in diesem Kontext auf dem Weg zwischen Esquilin und Maxentiusbasilika, ehe sich der Rundgang dem Palatin und dem Kapitol zuwendet. Vgl.: Felini / Franzini 1610, S. 217: „Delle sette Sale, del Coliseo, & altre cose“.

<sup>742</sup> Giovannoli 1616 (1619), Taf. 1: Radierung und Kupferstich: 217 x 382 mm (Platte), 268 x 405 mm (Blatt), beschr. u.: „A. G. / <sup>A</sup> Amphitheatrū Titi Vespasiani Colosseū vulgo nūcupatū <sup>B</sup> Thermæ Titi Vespasiani C Meta Sudatoria spectat ad Occid.<sup>m</sup> S. Ignatius Episcopus à Leonibus discerptus / <sup>A</sup> Anfiteatro di Tito Vespasiano detto il Collosseo <sup>B</sup> Terme di Tito Vesp.<sup>o</sup> <sup>C</sup> Meta Sudatoria Veduta dall’Occidente S. Ignatio Vescouo è sbranato da Leoni.“, num. r. u.: „Foglio / 1“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.2.E.26. Vgl.: Kissner 1990, S. 85, Kat. 166. Vgl.: Du Pérac 1575, Taf. 16.

Präsenz des Amphitheaters ist in seiner Darstellung deutlich gemindert. Die Einzelheiten des Bauwerks, die Arkadenöffnungen, Säulen und Pilaster der Wandgliederung sowie die Überreste der Gewölbe in den Umgängen, werden recht schematisch erfasst. Die bei Du Pérac differenziert wiedergebene Wirkung von Licht und Schatten auf den verschiedenen Oberflächen und in den einzelnen Partien der Ruine ist einer gleichmäßigen Ausleuchtung gewichen. Die unterschiedlichen Strukturen von geborstenem Gestein, wuchernder Vegetation und den hoch aufragenden Erdhügeln erscheinen weniger prägnant als in der älteren Ansicht. Der Überrest der Meta Sudans ist in die vorderste Bildebene gerückt; ihre Dimensionen sind gegenüber der Kolosseumsarchitektur ins Riesenhafte gesteigert. Giovannoli verzichtet in seiner Darstellung auf die Entwicklung eines einheitlichen Bildraumes, der die antiken Monumente eingebettet in ihre landschaftliche Umgebung zeigt. Die Architektur wirkt vielmehr zweidimensional und kulissenhaft. Das Kranzgesims der Kolosseumsfassade wird von dem oberen Bildrand sogar teilweise überschritten.

Obwohl das römische Amphitheater hier durchaus als Hauptmotiv der Darstellung blattfüllend in Erscheinung tritt, wird seine Bedeutung innerhalb der Komposition durch das Einfügen einer figürlichen Szene in der vordersten Bildebene relativiert. Im Angesicht des Kolosseums postiert Giovannoli die Gestalt eines knienden Bischofs, der von einem Löwenrudel attackiert zu werden scheint. Die am unteren Blattrand eingefügten Textzeilen identifizieren diese Gestalt als den heiligen Ignatius, Bischof von Antiochien, der nach der Überlieferung des Kirchenhistorikers Eusebius von Caesarea unter Kaiser Trajan in Rom sein Martyrium erlitten haben soll.<sup>743</sup>

Durch die Verknüpfung des Ruinenbildes mit einer Martyriumsszene verschmelzen in Giovannolis Kolosseumbild verschiedene Räume und Zeiten. Die Westansicht, die sich im Laufe des 16. Jahrhunderts als Standardbild der neuzeitlichen Ruine auf dem römischen und internationalen Druckgraphikmarkt etabliert hat, fungiert nun als monumentaler Rahmen für eine Begebenheit, die sich in der antiken Stadt abgespielt hat. Giovannoli verzichtet hier auf eine Rekonstruktion des römischen Amphitheaters. Die frühchristliche Martyriumsszene erscheint gleich einer Vision im neuzeitlichen Rom, herausgelöst aus dem ursprünglichen Kontext des antiken Spektakels.<sup>744</sup>

<sup>743</sup> Im 17. und 18. Jahrhundert wird das Martyrium des heiligen Ignatius in zahlreichen Werken der Romliteratur angesprochen, beispielsweise in Giovanni Marangonis monographischer Abhandlung „Delle memorie sacre, e profane dell’anfiteatro Flavio di Roma volgarmente detto il Colosseo“ aus dem Jahr 1746: Marangoni 1746, S. 21. Vgl.: Di Macco 1971, S. 421–422; Pearson 1973, S. 164; Luciani 1993, S. 208–209; Hager 2002, S. 16.

<sup>744</sup> Die Ruinenansicht der Diokletiansthermen in Giovannolis „Roma antica“ wird mit der Darstellung einer Vision, die dem sizilianischen Priester Antonio Del Duca im 16. Jahrhundert zuteil geworden sein soll, kombiniert. Vgl.: Giovannoli 1616 (1619), Taf. 18: „Thermæ Diocletiani Pars VII ad Meridiem Vergens VII Angeli Antonino Duci uisi ob VII Turres insibi sitas, ut S. Mariæ Angelorum Ecclesiam dedicandam curaret –



Der Blick des 17. Jahrhunderts auf die Kolosseumsruine wird somit durch das Wissen um ihre Bedeutung als Märtyrerstätte des frühen Christentums geprägt. Die Bildunterschrift spiegelt diese neue Herangehensweise an das antike Bauwerk. Während Étienne Du Pérac in dem Text seiner Radierung grundlegende Informationen zu dem Amphitheater des antiken Rom, Bauherren, Material, ursprüngliches Aussehen und Erhaltungszustand, liefert, benennt Giovannoli lediglich die in der Darstellung sichtbaren Monumente. Zudem verweist er explizit auf die von ihm gewählte Perspektive, „Veduta dall’Occidente“, und erläutert das im Vordergrund wiedergegebene Martyrium des heiligen Ignatius.

Giovannolis Außenansicht des Kolosseums unterscheidet sich jedoch in einem weiteren Punkt von den prominenten Vorläufern des 16. Jahrhunderts. Anders als in den Radierungen des „Speculum Romanae Magnificentiae“ und der „Vestigi dell’Antichità“ wird in der Darstellung der „Roma Antica“ auch jene Bruchstelle gezeigt, mit der die Innenwand des zweiten Umgangs im Süden des Bauwerks abrupt endet. Die so entstandene „Lücke“ in der Ruinenarchitektur ist hier am rechten Bildrand erkennbar. Möglicherweise verweist dieses Motiv bereits auf die Darstellung der anschließenden Tafel innerhalb der „Roma Antica“, die ebenfalls dem Kolosseum gewidmet ist.

Hier entwirft Giovannoli ein eigenes Bild des antiken Monuments, für das kein unmittelbarer Vorläufer in der römischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts nachweisbar ist. Es handelt sich um eine Aufnahme des Kolosseumsinneren, eine Sichtweise, die in den Publikationen des Antoine Lafréry, Giovanni Antonio Dosio, Étienne Du Pérac und Bernardo Gamucci keinerlei Beachtung gefunden hat (Abb. 51).<sup>745</sup>

Die Tafelwerke, die in den Antwerpener Verlagen von Hieronymus Cock und Philippe Galle erschienen sind, haben dagegen das Innere der Ruine in das Zentrum der Betrachtung gerückt. Ob Giovannoli diese aber gekannt haben könnte, bleibt ungewiss.<sup>746</sup>

---

Terme di Diocletiano Parte .VII. Al lato di Mezzogiorno Appariscono VII Angeli ad un Siciliano detto Antonino Duca per le .VII. Torri ch. qui erano accio si consacri una Chiesa alla Reina degli Angeli.“ Vgl. die Überlieferung in Pietro Martire Felinis 1610 publizierten Romführer „Trattato Nvovo delle Cose Maravigliose dell’Alma Città di Roma“: „Si deue dunque sapere come vno detto Antonio Duca Prete Siciliano da Cefalù, huomo di buona vita & nome insieme, vide in visione come s’haueua questo luogo à dedicare à S. Maria degli Angioli, & perciò ottenne da Giulio Terzo il Breue, che si benedicesse, & si dedicasse alla Madonna degli Angioli, & si diede principio, mà l’inimico vniuersale strauersò l’impresa, si che di nuouo fù profanato il luogo.“ Zit. nach: Felini / Franzini 1610, S. 190–191.

<sup>745</sup> Giovannoli 1616 (1619), Taf. 39: Kupferstich, Radierung: 215 x 380 mm (Platte), 266 x 411 mm (Blatt), beschr. u.: „A.G. / <sup>A</sup> Amphitheatrum Titi Vespasiani Pars interior, spectans ad Meridiem Innumeri Christianorum a uarijs, et rabidis feris deuorati. / <sup>A</sup> Amfiteatro di Tito Vespasiano Parte interiore, che riguarda Mezzogiorno Christiani senza numero deuorati da diuerse fiere“, num. r. u.: „Foglio / 39.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.2.E.26.

<sup>746</sup> Die 1551 erstmals publizierte Radierungsfolge des Hieronymus Cock ist bereits ab dem Jahr 1561 in einer Reihe von Kopien des Giovanni Battista Pittoni auch südlich der Alpen verfügbar. Vgl.: Turner 1966, S. 209; Oberhuber 1966, S. 162–163; Oberhuber 1968, S. 217; Olivato 1991, S. XI–XII, S. XIX–XX; Davis 1994, S. 75–76, Kat. 3.11.

Giovannolis Bildunterschrift bezeichnet die wiedergegebene Partie der Ruine als „Parte interiore, che riguarda Mezzogiorno“. Der am rechten Bildrand erkennbare Mauerzug mit dem Pfeiler und der angeschnittenen Arkade bietet einen weiteren Hinweis auf eine Lokalisierung des Betrachterstandpunkts: Vermutlich ist hier ein Überrest der Innenwand des zweiten Umgangs zu sehen. Giovannoli hat sich für diese Aufnahme des antiken Bauwerks somit wohl unmittelbar vor jener großen Bruchstelle im Süden des Monuments eingefunden, die bereits in der Außenansicht am rechten Bildrand im Profil erscheint.<sup>747</sup> Hier sind sämtliche äußeren Strukturen der Architektur zerstört. Lediglich einzelne Mauerzüge der ursprünglich unter den Sitzreihen gelegenen Räume haben sich erhalten. Durch die Bruchstellen im Mauerwerk wird ein Einblick in das Innere der Anlage gewährt. Weit im Hintergrund ist die Innenseite der jenseits der Arena steil aufragenden Nordfassade sichtbar.

Wie in der Radierungsfolge des Hieronymus Cock vereint somit auch Giovannoli in seiner „Roma Antica“ eine umfassende Gesamtansicht des Kolosseums mit einer konzentrierten, blattfüllenden Wiedergabe einer bestimmten Partie der Ruine.<sup>748</sup> Die unterschiedliche Wirkung von Licht und Schatten in den einzelnen Bereichen des Monuments, in den Gewölben und Gängen im Vordergrund, in der dahinterliegenden Arena und auf der rückwärtigen Außenmauer, wird nun differenzierter erfasst als in der recht gleichmäßig ausgeleuchteten Ansicht von Westen. Giovannoli verzichtet jedoch auch hier auf eine dramatisch gesteigerte Lichtregie und eine künstliche Inszenierung des Ruinösen, die in den Innenansichten des Hieronymus Cock das Erscheinungsbild des Kolosseums entscheidend geprägt haben.

Diese zweite Darstellung des Kolosseums dient Giovannoli ebenfalls als Kulisse für eine im antiken Rom angesiedelte Szene. Am unteren Bildrand tritt eine Gruppe von Menschen und Tieren in Erscheinung, „unzählige Christen, die von verschiedenen Bestien verschlungen

<sup>747</sup> Eine Gegenüberstellung mit den Radierungen von Giovanni Battista Mercati und Giovanni Battista Piranesi offenbart, wie weit sich Aloisio Giovannoli mit seinem Kolosseumbild trotz der präzisen Ortsangabe von der römischen Realität des 17. und 18. Jahrhunderts entfernt. Vgl.: Mercati 1629, Taf. 48 (Ansicht der Bruchstelle im Süden des Kolosseums): Radierung: 95 x 129 mm (Platte), 151 x 203 mm (Blatt), beschr. l. o.: „Listesso“, num. l. o.: „48“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.B.26. Giovanni Battista Piranesi (Ansicht des Kolosseums aus der Vogelperspektive): Radierung: 469 x 709 mm (Platte), 540 x 788 mm (Blatt), beschr. l. u.: „VEDUTA DELL'ANFITEATRO FLA= / VIO DETTO IL COLOSSEO / A Mancano i Gradi, e le sostruzioni B, che reggeva- / no i detti Gradi. / C Manca la Volta, sopra cui vi era il Podio, ove se- / devano i Consoli, il Senato, i Sacerdoti, e le Vergi- / ni Vestali, le quali stavano dirimpetto al Pretorio. / D Sedeva l' Ordine Equestre. / E Manca la Loggia, o Pulvinare per l' Imp.<sup>c</sup> e sua Cor.<sup>te</sup> / F Gradi, di dove scendeva l' Imp.<sup>c</sup> Tito dalle sue Terme.“; r. u.: „G I Soldati Pretoriani qui disposti, e ne' passaggi. / H Sedeva la Gioventù nobile co' loro Pedagoghi, ed al- / tri attinenti ai Collegj, e Persone di rango. / K Sedevano le Donne. / L Scale per salir sopra a legar i Canapi per situar / la Tenda. / M Capellette, e Croce nel mezzo, e Chiesa moderna. / N Manca la Circonferenza esterna. / O Avanzi di Stuchi lavorati a grottesco. / Cav. Piranesi F.“ Angaben nach dem Exemplar: Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. B 405, A 61/2386(92).

<sup>748</sup> Vgl.: Cock 1551, Taf. 1–2.

werden“, so die zugehörige Beischrift. Den Schauplatz dieses Martyriums verortet Giovannoli nun im Inneren des römischen Amphitheaters, allerdings nicht in der Arena, die weit im Hintergrund erscheint, sondern in den ursprünglich unter den Sitzreihen gelegenen Räumen und Gewölben. Gerade in dieser Partie wird die Zerstörung und der Verfall der Architektur besonders anschaulich. Durch die Wahl seines Betrachterstandpunkts betont Giovannoli somit den anachronistischen Charakter seines Kolosseumbildes, das die Ruine des 17. Jahrhunderts mit einer Begebenheit aus antiker Zeit verknüpft.

Aloisio Giovannolis Tafelwerk bereichert die Betrachtung der römischen Antike um einen weiteren wichtigen Aspekt. Die steinernen Zeugnisse der antiken Stadt fungieren als Hintergrund und Schauplatz für Szenen der christlichen Historie.<sup>749</sup> Bereits in seinem Vorwort verweist Giovannoli auf die Kontinuität von heidnisch-antiker Kaiserstadt zum Rom seiner eigenen Zeit, von dem Leidensort der frühchristlichen Märtyrer zum Zentrum der römisch-katholischen Kirche.<sup>750</sup>

Im Jahr 1619 wird Aloisio Giovannolis „Roma Antica“ von der „Congregazione Paolina delle Scuole Pie“ in einer etwas veränderten Form neu aufgelegt.<sup>751</sup> Auf dem zweiten Blatt erscheint nun die Adresse des Giacomo Mascardi, jenes Buchdruckers, der bereits für die 1612 und 1614 publizierten ersten beiden Bände von Giacomo Lauros „Antiquae Urbis Splendor“ verantwortlich gewesen ist.<sup>752</sup>

Die besondere Wertschätzung des römischen Amphitheaters als Gedenkstätte des frühen Christentums, die Aloisio Giovannolis Kolosseumbilder entscheidend geprägt hat, findet Eingang auch in andere druckgraphische Publikationen des frühen 17. Jahrhunderts. So erwähnt Giacomo Lauro in seinem Werk über den Glanz der antiken Stadt ebenfalls das

<sup>749</sup> Für weitere Ruinenansichten des Aloisio Giovannoli mit Martyrien- und Prozessionsdarstellungen: Cavazzi / Margiotta / Tozzi 1991, S. 16, Abb. 7–8; Incisioni Romane dal 500 all' 800 1993, S. 38–43; Immagini di Roma 1996, S. 51, Kat. 66, S. 61, Kat. 81; Lombardo 2003, S. 11.

<sup>750</sup> Giovannoli 1616 (1619), Bl. 1, „Alò Giovannoli alli Lettori“: „Acciòche il tempo non distrugga affatto le memorie lasciateci da gl'antichi Romani con li loro mirabilissimi Edificij, ho uoluto in questo Volume distinto in sette parti raccorli tutti in disegno nella forma che al mio tempo si sono trouate; non solo accio si riconoschino in esse le grandezze loro: ma ancora per sodisfatione di coloro che si diletmano di cosí famosa Antichità hauer notitia. [...] ma perche quest' Alma Città ab eterno predestinato capo del Mondo, et stabile sede del Vicario di Christo Nró Signore si gloria più d'hauere i S.<sup>mi</sup> Apostoli Pietro, et Paolo per suoi fondatori, et Protettori con il mezzo della predicatione, et sangue che in essa sparsero li ho posti nel principio, non lasciando di descriuere a suoi luoghi quasi tutti i loro successi, et quelli che hanno hauuti molti altri Christiani in beneficio della S. fede in questa gloriosa Città, gradischino dúq se non l'opera almeno l'animo; et se in quella vi è cosa alcuna che à uoi piaccia, né diano solo lode à sua Diuina Maestà“. Vgl.: Ashby 1922, S. 102–103; Scaccia Scarafoni 1939, S. 97, Kat. 178; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 204, Kat. 144, Bd. 2, Taf. 284.

<sup>751</sup> Zu dieser Ausgabe: Ashby 1922, S. 107–110; Kissner 1990, S. 295, Kat. 757; Immagini di Roma 1996, S. 61, Kat. 81.

<sup>752</sup> Giovannoli 1616 (1619), Bl. 2: „EXCELLENTISSIMO D. / D. PETRO GIRON DVCI OSVNAE. / MARCHIONI DE PENAFIEL, COMITI DE VRENA / ET REGNI NEAPOLIS PROREGI DIGNISSIMO / CONGREGATIO PAVLINA PAVPERVM MATRIS DEI SCHOLARVM PIARVM S. F. E. [...] Romae Idibus Màij MDCXIX. Typis Iacobi Mascardi Superiorum Permissu.“ Zit. nach: Ashby 1922, S. 108, Anm. 1.

Martyrium des heiligen Ignatius von Antiochien, allerdings im Kontext einer Rekonstruktion des antiken Amphitheaters und seiner Nutzung als Veranstaltungsstätte.<sup>753</sup>

In den 1625 erschienenen „Grandezze della Città di Roma“ des Giacomo Mascardi und Giacomo Crulli de' Marcucci wird das Kolosseum als Ort charakterisiert, der durch das Martyrium des heiligen Ignatius regelrecht geadelt worden sei.<sup>754</sup>

Die Vorstellung vom Kolosseum als Leidensort früher Christen scheint in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Wahrnehmung der antiken Architektur und der neuzeitlichen Ruine durchaus beeinflusst zu haben.<sup>755</sup>

In den druckgraphischen Publikationen des 16. Jahrhunderts dagegen, den Einzelblättern Antonio Salamancas und Antoine Lafréry's, den Tafelwerken Étienne Du Péracs und Giovanni Antonio Dosios sowie den gelehrten Abhandlungen Sebastiano Serlios und Bernardo Gamuccis, findet die Deutung des Kolosseums als Märtyrerstätte noch keinerlei Beachtung.<sup>756</sup>

Andrea Fulvio verweist in seinen 1527 erschienenen „Antiquitates Urbis“ bereits ausdrücklich auf Schaukämpfe und Hinrichtungen, die in antiker Zeit im Inneren des Amphitheaters üblich waren, verzichtet jedoch auf eine Erwähnung frühchristlicher Martyrien. Allerdings erscheint das Kolosseum bereits hier als eine Gedenkstätte christlichen Leidens. In seinem Kapitel „De Amphitheatro quod Collosseū uocāt“ überliefert Fulvio die zeitgenössische Nutzung der Ruine als Veranstaltungsort für Passionsspiele. Diese werden zwischen 1490 und 1539 durch die „Confraternita del Gonfalone“ im Gedenken an das Leiden Christi aufgeführt.<sup>757</sup> Dieselbe

<sup>753</sup> Lauro 1615 (1637), Taf. 91 (Rekonstruktion des Kolosseums): „Inter alios autē qui cū bestijs pugnarūt, uel ad bestias dānabātur, erat inōcētes X. piani et p̄cipue fama est S. Ignatiū fortiss. illu X pi M. Io. Ap. discipulū hic leonib. / fuisse obiectum.“; Lauro 1615 (1637), Taf. 92 (Darstellung von Tierkämpfen im Inneren der Arena): „S. Ignatius Xpi frumetū electissimū / bestias, dentibus emolitus ad caelestis beatitudinis deportatus fuit horreum.“ In dem 1621 von Giacomo Mascardi gedruckten Romführer „Le Cose Maravigliose dell' Alma Città di Roma“ wird das Martyrium des heiligen Ignatius ebenfalls im Kontext des Kolosseums erwähnt: „questo [il Coliseo] è d marauigliosa, e bella fabrica, composto di maniera che vi stauano à veder ottantasettemila persona, & ogn'vno vedeua benissimo, quando gli antichi Romani vi faceuano qualche spettacolo, e qui dicono che s. Ignatio Vescouo fù sbranato da Leoni, fu finito in vndici anni, e vi lauorauano trentamile persone.“ Zit. nach: Mascardi / Bona 1621, S. 76.

<sup>754</sup> Mascardi / Marcucci 1625, Bl. 11v: „Ma in quei tempi che i Romani non haueuano il lume della fede si gloriauano quando faceuano simili spettacoli, e maggiormente quando faceuano porre tra le fiere à sbranare li pouer serui di Dio, Cófessori del nome di Christo, l'vno de quali fu il glorioso Sant' Ignatio, che nobilito questo luogo con' il suo santo martirio.“. Derselbe Hinweis auf das Martyrium des heiligen Ignatius findet sich auch in der Ausgabe von 1628, vgl.: Mascardi / Marcucci 1628, S. 32.

<sup>755</sup> Zu der Deutung des Kolosseums als Märtyrerstätte: Marangoni 1746, S. 19–33; Colagrossi 1913, S. 265–283; Lugli 1946, S. 337–338; Di Macco 1971, S. 79–81; Pearson 1973, S. 155–156; Rea 1999a, S. 209; Hager 2002, S. XIV–XV.

<sup>756</sup> Interessanterweise enthalten bereits die mittelalterlichen „Mirabilia Romae“ einen Hinweis auf die heiligen Abdon und Sennen, die im Kolosseum ihr Martyrium erlitten haben sollen: „Occidit istos sanctos martires clarissimos Abdon et Sennen in Amphitheatro.“ Zit. nach: Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 3, S. 38 („La più antica redazione dei mirabilia“). Vgl.: Marangoni 1746, S. 23; Lugli 1946, S. 337. Zu der den heiligen Abdon und Sennen geweihten Kirche, die nahe dem Kolosseum zwischen der Meta Sudans und der Basis der Kolossalstatue gestanden hat: Hülsen 1927 (1975), S. 163–164; Rea 1996, S. 30.

<sup>757</sup> Fulvio 1527, Bl. 52: „Multi autem capite damnati / & in bellis capti / aut conducti: aut ostentandæ audaciæ causa adhibebantur. ubi hodie Christi dei saluatoris cruciat (quā passionem uocant) representantur haud longe

Bruderschaft lässt 1519 einen kleinen Sakralbau, die Kapelle Santa Maria della Pietà, an der Ostseite der Arena errichten.<sup>758</sup>

Im Jahr 1589 erscheint in dem Verlag des Giovanni Battista de' Cavalieri, der bereits 1569 Giovanni Antonio Dosios „Urbis Romae Aedificiorum Illustriumquae supersunt Reliquiae“ herausgegeben hat, eine von Julius Roscius verfasste Monographie über die römische Kirche Santo Stefano Rotondo.<sup>759</sup> In dieser Publikation werden Martyrien zahlreicher Heiliger ausführlich beschrieben und mit ganzseitigen Radierungen illustriert. Antike Amphitheater und Circusanlagen werden als Leidensorte der frühen Christen gezeigt.<sup>760</sup> Das Schicksal des heiligen Ignatius von Antiochien wird ebenfalls in Text und Bild veranschaulicht. Das Amphitheater der Kaiser Vespasian und Titus bleibt dabei jedoch ungenannt.<sup>761</sup>

Dagegen identifiziert Ottavio Panciroli in seinen „Tesori nascosti dell'Alma Città di Roma“, die zu den Heiligen Jahren 1600 in einer Erstausgabe und 1625 in einer überarbeiteten Neuauflage erschienen sind, das Kolosseum als einen Leidensort frühchristlicher Märtyrer.<sup>762</sup>

inferiore spectantiū numero / q olim in antiquis triumphantis Romæ spectaculis.“ Vgl.: Fulvio 1543, Bl. 146v: „Molte persone che erano condannate à morte ò prese in guerra ò pagate, ò si ueramente che uoleuano dimostrare quanto e' fussero animosi, si rappresentauano sopra il detto campo à combattere, oue hoggi si rappresenta la passion di Christo. Ne sono mancho numero di genti quelli che uanno à uedere un cosi fatto spettacolo, che si fussero le antiche, per uedere le sopradette feste, all'hora che Roma era trionfante & signoreggiava il mondo.“

<sup>758</sup> Zu der Tätigkeit der „Confraternita del Gonfalone“ im Inneren der Kolosseumsruine: Marangoni 1746, S. 58–60; Statuti della venerabile Archiconfraternita del Confalone 1825, S. 111, Cap. LXX; Gregorovius 1859–1872, Bd. 6, S. 693–694; Ruggeri 1866, S. 147–153; Lugli 1946, S. 343; Di Macco 1971, S. 64; Hager 1973, S. 321–322; Martini 1992, S. 433–444; Wisch 1992, S. 95–105; Alaique Pettinelli 1993, S. 73–98; Rea 1996, S. 41; Rea 1999a, S. 204; Scoditti 2000/2001, S. 61; Hager 2002, S. XIV; Ceccarelli 2005a, S. 23–24.

<sup>759</sup> Roscius 1589, Frontispiz: „TRIVMPHVS. MAR / TYRVM / IN TEMPLO. D. STEPH / ANI. CAELII. MONTIS / EXPRESSVS / AD PERILLVSTRE MAG / REVERENDISS. D. D. PROS / PERVM A BAVMA CLAVDII / A BAVMA S. RE. CARDINA / LIS FRATRIS. F. / IVLIO ROSCIO HORTINO / AVTORE. / EX Auctoritate et priuilegio superiorum / Opera et industria Jo Baptistæ de Caualleri<sup>is</sup> / M D XX C VIII“. Zit. nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dt 4510-1891 raro. Zu der Publikation: Schudt 1930, S. 476, Kat. 1080.

<sup>760</sup> Roscius 1589, S. 10–11: „DE CHRISTIANI QVI / sub Nerone in Circo Vaticano, / vt Tacitus refert, ferarū- / pellibus induti cani / bus obijcie- / bantur“. Roscius 1589, S. 22–23: „DE D. POLYCARPO IO- / annis Apostoli discipulo, qui, / pop. in Amphiteatro per / sonāte, igni traditus / liber euasit“.

<sup>761</sup> Roscius 1589, S. 16: „DE D. IGNATIO QVI / Traiano imperante damnatus / ad bestias leonum denti- / bus præfocatus est. / Accurrit diffusa cohors hinc inde Quiritum, / Et septem resonant plena theatra iugis: / Mitteris in fuluam fortis cum miles arenam, / Vt sias Lybicus nobilis esca feris. / Ipse quidē dum nō refugis, sed & appetis ultro / Optata legi conditione cadis. / At cauea è plena spectat stupefacta leones / Exanimi linguis lambere Roma pedes“. Roscius 1589, S. 17: Radierung, beschr. o.: „DENTIBVS. BESTIAR. MOLAR. VT. PANIS. MVNDVS. IVENIAR.“, beschr. u.: „SVB TRAIANO IMPERATORE / A. Ignatius Antiochenus Episcopus leonibus obijcitur. / B. Clemens Rom. Pont. anchora ad collum alligata / deturbatur in mare. / C. Simeon Hierosolym. Eps. Anno ætatis sæ CXX. / affigitur Cruci. Alij alia passi sunt.“

<sup>762</sup> Panciroli 1600, S. 269: „passando per lo Coliseo, e dentro di quello scoprendosi una Chiesuola detta l'Oratorio del Gonfalone, niente da me ne scriua, massime per esser posta nel mezo d'un luogo si famoso, doue tanti cobattendo per Christo gloriosamente sono morti, perche gli rispondo, che di quella Chiesa non parlo, per non esser dedicata à memoria d'alcun Santo, ma fatta solo per commodità de quelli, che già qui sopra rappresentauano ogn'anno nel Venerdi santo la passione di Christo“. Vgl. auch: Panciroli 1625, S. 114: „Soleuano condannare a questa crudel zuffa gente che ò meritasse la morte per qualche suo misfatto, ò per essere fatti schiavi in guerra, ò per auere disprezzati gli idoli, onde qui furono coronati di martirio molti christiani, ma dallo spettacolo di quelli non poteuano trarre quel piacere che da gl'altri condannati, che procurauano difendersi contro le bestie, come meglio poteuano, ma i Christiani, come tanti agnelli si lasciauano diuorare, sebbene per diuono miracolo ne diuenero molte tanto mansuete, che in luogo di sbrannarli, come tanti cagnolini

Die Deutung des Kolosseums als ehrwürdige Gedenkstätte des Christentums scheint somit die Wahrnehmung der Ruine zu Beginn des 17. Jahrhunderts durchaus geprägt zu haben. Der tatsächliche Umgang mit dem konkreten Bauwerk im späten 16. Jahrhundert spiegelt diese Wertschätzung jedoch nicht wider. In den achtziger Jahren entwickelt Papst Sixtus V. verschiedene Ideen für eine adäquate Nutzung der antiken Architektur und deren Einbindung in das Stadtgefüge des neuzeitlichen Rom. Das Projekt des Papstes, die Basilika San Giovanni in Laterano durch die Anlage einer Straße mit dem Kapitol und dem dicht besiedelten „Abitato“ zu verbinden, lässt zunächst Befürchtungen in der römischen Bevölkerung entstehen, hierfür sei der Abriss eines Teils des Kolosseums geplant.<sup>763</sup> In einem Breve vom zweiten September 1587 reagiert Sixtus auf die zunehmenden Proteste und verkündet, die Ruine solle vielmehr zu einer Kultstätte des Christentums werden, „dedicarlo un giorno al culto divino con una piazza bella d’ogni d’intorno“.<sup>764</sup>

Kurz darauf erfolgt jedoch eine grundlegende Planänderung für die Erschließung des antiken Monuments. Sixtus V. beauftragt seinen Architekten Domenico Fontana mit der Einrichtung einer Textilfabrik im Inneren des Baus. Das Kolosseum wird nun als ein Ort der Wirtschaftsförderung und der sozialen Unterstützung von Armen und Bedürftigen im Rom des 16. Jahrhunderts ausersehen. Auch dieses ambitionierte Projekt des Papstes bleibt unrealisiert. Der Tod Sixtus’ V. am 27. August 1590 unterbricht die bereits begonnenen Arbeiten.<sup>765</sup>

Die Pläne, die Sixtus und sein Architekt Domenico Fontana mit einer Erschließung und Nutzung des Kolosseums für das zeitgenössische Rom entwickeln, lassen einen außerordentlich pragmatischen Umgang mit dem Erbe der römischen Antike erkennen. Die

---

accarezzauano li serui di Dio.“ Zit. nach: Di Macco 1971, S. 79–80, S. 139–140, Anm. 210–211. Zu der Publikation Pancirolis: Schudt 1930, S. 99–100, S. 313, Kat. 439–440; Immagini di Roma 1996, S. 17, Kat. 22.  
<sup>763</sup> Zu den von Sixtus V. geplanten Straßen in unmittelbarer Umgebung des Kolosseums: Scaccia Scarafoni 1939, S. 90, Kat. 161; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 188–189, Kat. 129, Bd. 2, Taf. 257; Insolera 1980 (2002), S. 178–185; Magnuson 1982–1986, Bd. 1, S. 16–21; Schiffmann 1985, S. 40–41, S. 254–255, Abb. 7–8, S. 276, Abb. 31; Cerutti Fusco 1988, S. 70; Barock im Vatikan 2005, S. 223, Kat. 116 (Hannes Roser).

<sup>764</sup> Vgl.: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 1055, fol. 383r: Breve vom 2. September 1587: „Ha il papa levato il dubbio à Romani che havevano di vedere a terra qualche pezzo de Coliseo per l’apertura della nuova strada da Campidoglio a San Gio. Laterano con palesarli il pensiero che ha, di risarcirlo tutto e dedicarlo un giorno al culto divino con una piazza bella d’ogni d’intorno senza invidia di quelle bellezze de suoi primi architetti e fondatori“. Zit. nach: Cerutti Fusco 1988, S. 69, S. 77, Anm. 46. Zu dem Projekt von Sixtus V.: Di Macco 1971, S. 75; Hager 1973, S. 322; Schiffmann 1985, S. 41; Cerutti Fusco 1988, S. 69–70; Luciani 1993, S. 201–202; Rea 1996, S. 45–47; Fagiolo 2000b, S. 185. Hellmut Hager sieht in diesem anfänglichen Plan Sixtus V. jedoch noch keinen Hinweis auf eine besondere Wertschätzung des Kolosseums als Gedenkstätte des Christentums: „Non deve essere stato però il carattere di luogo della testimonianza dei cristiani a guidarlo, perché presto cambiò idea, deciso a farne una fabbrica di tessili, con botteghe al pianterreno e, ai piani superiori, camere ad uso di abitazione per gli operai.“ (Hager 2002, S. XIV.).

<sup>765</sup> Zu dem Projekt Sixtus V. und Domenico Fontanas: Marangoni 1746, S. 60–61; Di Macco 1971, S. 75–76; Hager 1973, S. 322; Magnuson 1982–1986, Bd. 1, S. 25; Cerutti Fusco 1988, S. 69–75; Rea 1996, S. 46–47.

Wertschätzung des Monuments als Gedenkstätte des frühen Christentums scheint in diesem Kontext noch keine wesentliche Rolle gespielt zu haben.<sup>766</sup>

Ein halbes Jahrhundert später hat sich die Bedeutung des Kolosseums für das neuzeitliche Rom grundlegend gewandelt. Fioravante Martinelli nennt in seiner 1653 publizierte Abhandlung „Roma ex ethnica sacra“ in dem Kapitel zu den Märtyrerstätten der Stadt das Kolosseum an erster Stelle und schildert ausführlich jene Qualen, die die Christen in dem Amphitheater der heidnisch-antiken Kaiserstadt erlitten haben sollen.<sup>767</sup>

### 3.1.5) Das Kolosseum als Sehenswürdigkeit im Rom des 17. Jahrhunderts: Die „Prospectus Locorum Urbis Romae Insignium“ des Lieven Cruyl

Die druckgraphischen Darstellungen der Stadt Rom und ihrer Monumente, die im Laufe des 17. Jahrhunderts im Kontext der Guidenliteratur römischer Verlagshäuser publiziert werden, orientieren sich zumeist an erfolgreichen Bildfindungen, die in Werken des vorhergehenden Jahrhunderts entwickelt worden sind, im „Speculum Romanae Magnificentiae“ Antoine Lafréry's, in den „Vestigi dell'Antichità di Roma“ Étienne Du Péracs sowie in Bernardo Gamuccis „Libri Quattro dell'Antichità della Città di Roma“. Die außerordentliche Bedeutung, die diesen Publikationen für die Wahrnehmung insbesondere der antiken Monumente Roms zukommt, wird sowohl in zahlreichen Kopien und Nachstichen als auch in Neuauflagen der originalen Druckplatten offensichtlich.<sup>768</sup>

<sup>766</sup> Noch 1746 äußert sich Giovanni Marangoni in seiner Monographie „Delle memorie sacre, e profane dell'anfiteatro Flavio“ durchaus positiv zu dem Projekt Sixtus V.: „Nobilissima, e degna di somma lode fu senza dubbio la grande idea del memorabile per tutti i secoli Pontefice Sisto V.“ Zit. nach: Marangoni 1746, S. 60. Vgl.: Cerutti Fusco 1988, S. 70: „Il disegno del Fontana per il Colosseo, anche se inquietante, suscita molto interesse, poiché ci fornisce una chiave di interpretazione di una cultura così lontana dalla nostra: il progetto prevede non più 'di risarcire' il monumento, bensì di 'ridurlo ad habitatione', con la conseguenza di mutare radicalmente l'aspetto interno ed esterno e il significato stesso del monumento e di un intero brano di città.“

<sup>767</sup> Martinelli 1653, S. 37–38: „DE ANTIQVIS ROMANORVM AEDIFICIIS, / & locis, Christianorum martyrio, in Vrbe illustratis. Cap. VIII. / IN Amphitheatrum, quod vulgò dicitur, COLOSSEVM, ducta S. Martina V. & M. Romana, vt Dijs ferret libamina. Iuxta & ante illud erat simulacrum solis, ante quod incendio concremati Simpronius, Olympius, Exuperia, & Theodolus. In eodem Decius Imp. tribunal parauit, ad cuius conspectum adducti SS. Abdon, & Sennen, & inde educti ante idem simulacrum spiritum emiserunt; quorum corpora collegit Quirinus christianus subdiaconus qui habitabat iuxta idem simulacrum, & in domo sua sepeliuit, aliò deinde translata. In eodem S. Prisca leonibus exposita, varièque excruciat. In eodem Ignatius Antiochensis Episcopus dentibus bestiarum molitus sub Traiano Imp. In eodem S. Potitus in equuleo appensus, lampadibusq; suppositis per latera cruciatus, exungulatus, feris traditus, in fartaginem missus, oleòq; frictus, & li que facto plumbo suppositus, & tandem, post alia tormenta in eo superata, extra vrbem decollatus est. In eiusdem amphitheatri publico contubernio meretricum ducta S. Daria, in cuius cella leonem mansuetum reddidit.“ Vgl. auch: Marangoni 1746, S. 19–33.

<sup>768</sup> Zu den nach 1577 erschienenen Neuauflagen des „Speculum Romanae Magnificentiae“ und der „Vestigi dell'Antichità“: Hülsen 1921, S. 133–139; Ehrle 1908, S. 18–24; Ashby 1915b, S. 420–421; Grelle 1987, S. 73–75. Zu Kopien nach den „Vestigi dell'Antichità“: Ashby 1915b, S. 414–417; Grelle 1987, S. 75, S. 97–144.

Die Tätigkeit der römischen Verlagshäuser spiegelt die kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem druckgraphischen Erbe des 16. Jahrhunderts.<sup>769</sup> Im Laufe des 17. Jahrhunderts etabliert die ursprünglich aus Mailand stammende Familie De Rossi zwei weitgehend unabhängig voneinander agierende Unternehmen auf dem römischen Graphikmarkt, das zu Beginn des Jahrhunderts von Giuseppe De Rossi gegründete Stammhaus „alla Pace“ sowie das seit 1628 bestehende Geschäft der De Rossi „in Piazza Navona“.<sup>770</sup> In der Produktion beider Verlage scheint der Erwerb und die Nutzung von Druckplatten des 16. Jahrhunderts von außerordentlicher Bedeutung gewesen zu sein. Kupferstiche von der Hand Diana Scultoris, Marco Dentes, Agostino Venezianos, Marcantonio Raimondis und des „Meisters B mit dem Würfel“ erfahren Neuauflagen in den Verlagen der De Rossi „alla Pace“ und „in Piazza Navona“. Die Abzüge der altbewährten Platten werden nun mit den Adressen der Verleger Domenico, Gian Giacomo, Giovanni Battista und Giuseppe De Rossi gekennzeichnet.<sup>771</sup>

Auch Druckplatten von Antoine Lafrérys „Speculum Romanae Magnificentiae“ gelangen in den Besitz der De Rossi alla Pace. Sie verbleiben bis weit in das 18. Jahrhundert hinein in dem Bestand des Verlagshauses. Im Jahr 1738 werden sie von der Calcografia Camerale erworben.<sup>772</sup>

Neuauflagen von Étienne Du Péracs Tafelwerk „I Vestigi dell’ Antichità di Roma“ erscheinen in beiden Verlagen der De Rossi. Abzüge nach den Originalplatten werden 1639, 1653, 1671 und 1680 unter der Adresse „In Roma appresso Giombattista De Rossi Milanese in Navona“

<sup>769</sup> Vgl.: Grelle 1992, S. 29–30: „Intrecci senza soluzione di continuità con il secolo precedente si materializzano in un cospicuo numero di matrici provenienti così dalla mitica bottega del Baviera, antecedenti il ‘sacco’ del 1527, come dalle successive, del Salamanca, del Barlacchi, dei Tramezzino, del Luchino, del Faleti, di Mario Cartaro, del Lafréry, di Lorenzo Vaccaro che, spesso usurate nei segni, talvolta ‘rinfrescate’, o parzialmente reincise dopo fortunosi recuperi, trovano ancora ampio impiego nelle stamperie locali.“

<sup>770</sup> Zu der Verlegerfamilie De Rossi: Ozzola 1910, S. 405–410; Hülsen 1921, S. 138–139; D’Amico 1976, S. 84; Jatta 1992, S. 45–48; Buratti 1995, S. 17; Grelle Iusco 1996, bes. S. 23–100.

<sup>771</sup> Vgl. z. B. die späteren Auflagen von Druckgraphik aus dem Umfeld Raffaels: Höper 2001, S. 180, Kat. A29 (Diana Scultori: „Regina Angelorum“: Kupferstich, fünfter Zustand mit der Adresse des Domenico De Rossi alla Pace), S. 193, Kat. A 63.1A (Agostino Veneziano: „Zug des Silen“: Kupferstich, dritter Zustand mit der Adresse des Giovanni Battista De Rossi in Piazza Navona), S. 196, Kat. A 66.1A (Meister B mit dem Würfel: „Opfer an Priapus“: Kupferstich, später Zustand mit der Adresse des Gian Giacomo De Rossi alla Pace), S. 202, Kat. 86.1 (Marcantonio Raimondi: „Raub der Helena“: Kupferstich, dritter Zustand mit der Adresse von Giuseppe De Rossi junior), S. 203, Kat. A 86.2C (Marco Dente: „Raub der Helena“: Kupferstich, dritter Zustand mit der Adresse von Gian Giacomo De Rossi, 1649), S. 340, Kat. E 5.1A (Meister B mit dem Würfel: „Apoll und Marsyas“: Kupferstich, vierter Zustand mit der Adresse des Gian Giacomo De Rossi alla Pace), S. 409, Kat. F 15.1C (Marco Dente: „Borgo-Brand“: Kupferstich, später Zustand mit der Adresse des Gian Giacomo De Rossi alla Pace), S. 508, Kat. H 25.1 (Meister B mit dem Würfel: „Krönung Mariae“: Kupferstich, später Zustand mit der Adresse des Domenico De Rossi alla Pace).

<sup>772</sup> Ehrle 1908, S. 22–24; Hülsen 1921, S. 138–139; Bellini 1975, S. 41, Abb. 14. Vgl. auch die in dem Katalog von Christian Hülsen verzeichneten späten Auflagen der Speculumsstiche mit Adressen der De Rossi alla Pace (Hülsen 1921, S. 142–170): Giuseppe De Rossi: S. 144, Kat. 11d; S. 157, Kat. 70e; S. 158, Kat. 75d; S. 159, Kat. 80e; S. 162, Kat. 100d; S. 165, Kat. 118g. Giandomenico De Rossi: S. 164, Kat. 113c. Giangiaco De Rossi: S. 143, Kat. 5h; S. 147, Kat. 25g; S. 150, Kat. 39f; S. 152, Kat. 45d; S. 153, Kat. 52d; S. 154, Kat. 55d, Kat. 58d; S. 155, Kat. 60e, Kat. 61d; S. 159, Kat. 81a; S. 165, Kat. 118h. Hülsen dokumentiert zudem zwei Blätter mit der Adresse des Giambattista De Rossi in Piazza Navona: Hülsen 1921, S. 147, Kat. 25c, S. 155, Kat. 63d.



publiziert.<sup>773</sup> Jahr 1660 veröffentlicht auch Gian Giacomo De Rossi „alla Pace“ eine Ausgabe der „Vestigi“, vermutlich in unmittelbarer Konkurrenz zu seinem Mitbewerber an der Piazza Navona. Hier handelt es sich jedoch um eine Reihe von Kopien, die nach den Originalradierungen Du Péracs entstanden sind.<sup>774</sup>

Die Verlagshäuser der De Rossi beschränken sich jedoch keineswegs auf die Neuauflage von Werken des 16. Jahrhunderts, die sich bereits als gewinnbringend auf dem römischen und internationalen Druckgraphikmarkt erwiesen haben. Zugleich beauftragen die geschäftstüchtigen Unternehmer Künstler ihrer eigenen Zeit mit der Entwicklung aktueller Darstellungen der Ewigen Stadt und ihrer Monumente. Der Fokus richtet sich nun allerdings auf architektonische Leistungen des zeitgenössischen Rom. Giovanni Battista Falda entwirft für die De Rossi alla Pace ein mehrbändiges Tafelwerk, in dessen Titel, „Nuovo Teatro delle fabbriche et edificii in prospettiva di Roma moderna“, bereits die Intention des Künstlers und seines Verlegers offensichtlich wird, die moderne Stadt und ihre Baukunst dem zeitgenössischen Betrachter in neuer Form zu präsentieren.<sup>775</sup>

Das antike Erbe, das in den Publikationen des 16. Jahrhunderts das Bild der Stadt Rom dominiert hat, tritt in dem „Nuovo Teatro“ nun weit in den Hintergrund. Auf die Wiedergabe jener prominenten Monumente des Forum Romanum, des Palatin, des Forum Boarium und des Kolosseumstals, die in den Tafelwerken Étienne Du Péracs und Giovanni Antonio Dosios so ausführlich dokumentiert worden sind, verzichtet der Künstler des 17. Jahrhunderts.<sup>776</sup> Die Ehrensäule des Marc Aurel, die Pyramide des Caius Cestius sowie das Pantheon werden in einzelnen Ansichten Giovanni Battista Faldas abgebildet, allerdings nun im Kontext städtebaulicher Maßnahmen, die im Auftrag Papst Alexanders VII. durchgeführt worden

<sup>773</sup> Ashby 1915b, S. 420; Grelle 1987, S. 74, Kat. 3, Ausg. E.IV–E.VII. Im Jahr 1709 erscheint eine weitere Auflage in dem Verlagshaus an der Piazza Navona, mit der Adresse des Giuseppe Giulio De Rossi. Vgl.: Grelle 1987, S. 74, Kat. E.VIII. Giovanni Battista De Rossi publiziert zudem im Jahr 1640 eine Neuauflage der „Urbis Romae Aedificiorum Illustrumquae supersunt Reliquiae“ des Giovanni Antonio Dosio und des Giovanni Battista De' Cavalieri. Vgl.: Ozzola 1910, S. 409, Anm. 44; Wachler 1940, S. 236; Kissner 1990, S. 65, Kat. 121; Grelle 1992, S. 44, Anm. 21.

<sup>774</sup> Diese Kopien gehen auf eine erstmals im Jahr 1606 in Prag unter demselben Titel erschienene Serie des Egidius Sadeler zurück. Vgl.: Ashby 1915b, S. 414; Grelle 1987, S. 97–144, Kat. 4–5; Grelle Iusco 1996, S. 31–32.

<sup>775</sup> Zu der Publikation Giovanni Battista Faldas: Bellini 1983, S. 81–92; Krautheimer 1985, S. 3–7; S. 143–144; Barche 1985, S. 49–52, S. 119–123; Piccininni 1985, 1.–2. n. n. S.; Cavazzi / Margiotta / Tozzi 1991, S. 25–31; Jatta 1992, S. 44–48; Buratti 1995, S. 17–20, S. 27; Consagra 1995, 187–203; Grelle Iusco 1996, S. 33–34; Wilson 1996, 33–46; Garms 1997, S. 127–128; Zeitler 1999, S. 13–15, Kat. 29–33; Roma antica e moderna 2000, S. 124–127, Kat. 65 (Stefanie Manthey).

<sup>776</sup> In dem dritten Band des „Teatro Nuovo“ sind einige Radierungen zu dem Areal des Forum Romanum enthalten. Falda konzentriert sich hier in erster Linie auf die Kirchenbauten, die in nachantiker Zeit auf dem „Campo Vaccino“, der „Kuhweide“, errichtet worden sind. Vgl.: Falda 1665–1669, Bd. 3, Taf. 5 (Santi Luca e Martina), Taf. 9 (Santa Francesca Romana), Taf. 27 (Santa Maria Liberatrice).

sind.<sup>777</sup> Die Bildunterschriften zu den Radierungen lassen das Anliegen des Künstlers erkennbar werden, das barocke Rom des Chigi-Pontifikats in einem umfassenden Kompendium zu würdigen.<sup>778</sup> Das Kolosseum, das seit dem späten 15. Jahrhundert als Motiv die Darstellung der Ewigen Stadt in der Druckgraphik wesentlich geprägt hat, findet in diesem Kontext wenig Beachtung.<sup>779</sup>

Jedoch tritt gerade dieses bedeutende Monument des antiken Rom in einem nahezu zeitgleich entstandenen, von Giovanni Battista De Rossi publizierten Tafelwerk prominent in Erscheinung, in den „*Prospectus Locorum Urbis Romae Insignium*“ des flämischen Architekten, Zeichners und Radierers Lieven Cruyl.<sup>780</sup>

Die Publikation Cruyls unterscheidet sich bezüglich der Anlage und Intention grundlegend von Giovanni Battista Faldas Radierungsfolge. Wie bereits auf dem einleitenden Frontispiz angekündigt, bietet Cruyl in seinen Radierungen „*Prospekte*“, umfassende Gesamtansichten, von berühmten Orten und Stätten Roms. Dem Künstler liegt weniger an der Aufnahme einzelner herausragender Monumente päpstlicher Baupolitik. Er bemüht sich vielmehr um das Erfassen komplexer städtischer Areale. Seine Auswahl an Rombildern wird nicht, wie in Faldas Tafelwerk, von der „*Modernität*“ der wiedergegebenen Architekturen und der städtebaulichen Projekte, sondern von der Bedeutung der jeweiligen Orte im gesamten Gefüge der Stadt Rom bestimmt.

Cruyl entwickelt für seine „*Prospectus Locorum Urbis Romae Insignium*“ Ansichten, die antike und zeitgenössische Monumente als integralen Bestandteil eines umfassenden urbanen Raums präsentieren. Teils klassische, teils neue Motive werden hier für die Druckgraphik des

<sup>777</sup> Vgl.: Falda 1665–1669, Bd. 2, Taf. 3 („PIAZZA DELLA ROTONDA AMPLIATA SPIANATA / CON LE STRADE INTORNO DA N. S. PP. ALESSANDRO VII.“), Taf. 14 („PIAZZA COLONNA SV LA VIA DEL CORSO SPIANATA ET AMPLIATA / DA N. SIG. PAPA ALESANDRO VII.“), Taf. 34 („SEPOLCRO E PIRAMIDE DI C. CESTIO RISTAVRATA DA N. S. PAPA ALESANDRO VII.“)

<sup>778</sup> Vgl.: Wilson 1996, S. 46: „In summary, the architectural and urban master plan undertaken during the Chigi pontificate was made visible in two ways: through the city’s actual physical fabric and through the portable images provided by Falda and his publisher.“ Zu der Bautätigkeit während des Pontifikats Alexander VII.: Krautheimer 1985; Magnuson 1982–1986, Bd. 2, S. 162–235; Kemper 2005, S. 323–327.

<sup>779</sup> Lediglich in der Ansicht von Santa Francesca Romana erscheint die Kolosseumsruine weit im Hintergrund. Vgl.: Falda 1665–1669, Bd. 3, Taf. 9: „CHIESA SOTTO IL TITOLO DI S. MARIA NVOVA ET S. FRANCESCA ROMANA IN CAMPO VACCINO OFFICIATA / dalli Monaci di Monte Oliueto, Architettura di Carlo Lambardo. / 1 Ruine del Tempio della Pace. / 2 Anfiteatro ouero Colosseo. / 3 Arco di Tito. / 9 / Gio. Battā Falda dis et fece / Per Gio. Iacomo Rossi in Roma alla Pace. cò Priu del S. Pont.“

<sup>780</sup> Zu der Publikation: Egger 1927, S. 189–192; Egger 1932, Bd. 2, S. 17; Hollstein 1949–2006, Bd. 5, S. 99, Kat. 11–26; Borroni 1962, S. 170, Kat. 8036; Pietrangeli 1972, S. 8; Jatta 1989, S. 9; Jatta 1992, S. 58–62; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 210, Kat. 2077. Auf dem Frontispiz des Tafelwerks erscheint die Bezeichnung „*Liber Primus*“. Diese ist sicherlich als Hinweis auf ein ursprünglich in mehreren Bänden angelegtes Publikationsvorhaben zu werten, ganz analog zu dem „*Teatro nuovo delle fabbriche et edifici in prospettiva di Roma moderna*“ des Giovanni Battista Falda. Zu einer möglichen Konkurrenzsituation zwischen beiden Künstlern: Connors 1989, S. 17–23; Jatta 1989, S. 9; Jatta 1992, S. 42–51.

17. Jahrhunderts erschlossen. Die Abfolge der einzelnen Radierungen orientiert sich an keiner erkennbaren topographischen oder bautypologischen Ordnung.<sup>781</sup>

Die Serie wird von einem Frontispiz eröffnet, das durchaus einen engen Bezug zu dem zeitgenössischen päpstlichen Rom erkennen lässt.<sup>782</sup> Der Titel wird in Form einer Inschriftentafel präsentiert, die, eingelassen in einen hohen Sockel, von dem Wappen Papst Alexanders VII. Chigi bekrönt wird.<sup>783</sup> In der sich dahinter öffnenden, weiten Landschaft sind verschiedene Monumente des neuzeitlichen Rom pasticcioartig zusammengefügt, der Vorplatz und die Basilika von San Pietro in Vaticano, der Palazzo Chigi-Odescalchi an der Piazza dei Santi Apostoli, der Palazzo di Propaganda Fide, das Kapitol, die Kirche Santa Maria della Pace, die Fontana dell'Acqua Acetosa sowie der ursprünglich antike Tempel des Pantheons, der hier jedoch mit den Glockentürmen Gianlorenzo Berninis als eine christlich genutzte Architektur gekennzeichnet wird.<sup>784</sup>

Die auf dieses Frontispiz folgende erste Tafel der Publikation ist der Piazza und der Basilika von San Pietro in Vaticano gewidmet. Daran schließt sich, mit dem „Prospectus Amphitheatri Vespasiani et Titi“, eine Ansicht des Kolosseumstals mit der Ruine des römischen Amphitheaters, dem Konstantinsbogen und der Meta Sudans an. Die dritte Tafel präsentiert San Giovanni in Laterano mit dem päpstlichen Palast, dem Baptisterium und dem Obelisken des Lateran. Mit den folgenden Radierungen wendet sich Cruyl zwei Platzanlagen im Campo Marzio zu, der Piazza Navona mit der Fontana dei Fiumi, Sant' Agnese in Agone und dem Palazzo Pamphili sowie der Piazza Colonna mit der Ehrensäule des Marc Aurel, dem Palazzo

<sup>781</sup> Vgl.: Garms 2002, S. 19: „Già nella grafica seicentesca Matteo Gregorio de' Rossi aveva fatto la selezione di un canone per le dieci incisioni di Lieven Cruyl nel 'Prospectus Locorum Urbis Romae': piazza San Pietro, Coloseo, San Giovanni, piazza Navona, colonna di Traiano, Tevere con Castel Sant' Angelo, piazza Colonna, Campo Vaccino, Santa Maria Maggiore e piazza del Popolo.“

<sup>782</sup> Cruyl / De Rossi 1666, Frontispiz: Radierung: 385 x 259 mm (Platte), 411 x 300 mm (Blatt), beschr. in der Darstellung: „PROSPECTVS / LOCORVM VRBIS ROMÆ INSIGN. / Inuentore / Matthæo Gregorio de Rubeis / Romano / Delineati et aere incisi a Liuino Cruyl / Gandariensi / LIBER PRIMVS / ALEXANDRO .VII. P. M. / DICATVS“. Angaben nach: Jatta 1992, S. 153–154, Kat. 1S, S. 293, Abb. 119.

<sup>783</sup> In der Inschriftentafel des Frontispizes ist, neben dem Titel des Werkes, eine Widmung an Papst Alexander VII. zu lesen. Vgl.: Cruyl / De Rossi 1666, Frontispiz: „ALEXANDRO .VII. P. M. DICATVS“.

<sup>784</sup> Diese Monumente sind auch in einem von Lieven Cruyl gezeichneten und von Giulio Testone radierten Romplan aus dem Jahr 1665, der ebenfalls Papst Alexander VII. gewidmet ist, erfasst: Radierung: 500 x 840 mm, beschr. o.: „PIANTA DI ROMA COME SI TROVA AL PRESENTE COLLE ALZATE DELLE FABRICHE PIV / NOBILI COSI ANTICHE COME MODERNE“. Angaben nach: Barock im Vatikan 2005, S. 331–332, Kat. 188 (Hannes Roser). Hier wird die Stadt in Form einer kombinierten Darstellung aus Grundriss und Vogelschau gezeigt. Einzelne bedeutende Bauwerke sind als dreidimensionale Körper in das lineare Schema der Straßen und Plätze eingefügt, mit Ziffern versehen und in einer Legende am unteren Blattrand erläutert, u.a. „A. Basilica S. Petri in Vaticano cū Porticu et P.° Pontificio“; „L. Temp. D. Marie Rotunde olim Pætheon Agrippe“; „P. Tem. S. Marie in Ara Celi“; „R. Tem. D. M. Pacis ab Alex. VII denuo constructa“; „19 Collegium Propagandæ fidei“; „114 Capitolium Romanum“; „279 Pal. Cardinalis Chisy“. Vgl.: Frutaz 1962, Bd. 1, S. 216–217, Kat. 154, Bd. 3, Taf. 343; Krautheimer 1985, S. 131–132, Abb. 100, S. 144; Jatta 1992, S. 166–167, Kat. 31 S; Roma veduta 2000, S. 175, Kat. 31 (Barbara Jatta); Bevilacqua 2004, S. 104, Kat. II.10. Zu der Bedeutung des Pontifikats Alexanders VII. für die auf dem Frontispiz dargestellten Monumente: Krautheimer 1985, S. 47–53 (S. Maria della Pace), S. 63–73 (Piazza S. Pietro), S. 81–82 (Palazzo Chigi-Odescalchi), S. 104–109 (Pantheon).

Chigi und dem Palazzo Ludovisi. Das siebte Blatt der Serie präsentiert mit dem Forum Romanum wiederum ein von antiker Architektur geprägtes Areal der Stadt. Weitere Ansichten bedeutender Monumente und Plätze des zeitgenössischen Rom folgen, Santa Maria Maggiore, die Piazza del Popolo mit Santa Maria del Popolo, Santa Maria dei Miracoli und Santa Maria di Montesanto, die Colonna Traiana mit Santa Maria di Loreto sowie die Engelsburg mit dem Ponte Sant' Angelo und der Peterskirche im Hintergrund. Wie in den Radierungen Giovanni Battista Faldas wird in den Bildunterschriften wiederholt auf bauliche und städteplanerische Maßnahmen Papst Alexanders VII. hingewiesen.<sup>785</sup>

Diese scheinbar ungeordnete Aneinanderreihung verschiedener Ansichten, „Prospekte“, der Stadt vermag die große Vielfalt jener Eindrücke widerzuspiegeln, die sich Lieven Cruyl und dem zeitgenössischen Reisenden im Rom des Chigi-Pontifikats geboten haben. Das Tafelwerk des flämischen Künstlers beginnt und schließt mit Darstellungen der Papstkirche und der Bastion Alexanders VII., der Basilika San Pietro in Vaticano und dem Castel Sant' Angelo.

Wie Étienne Du Pérac ist auch Lieven Cruyl ein Künstler, der als Reisender nach Rom gekommen ist und sich mit den antiken und zeitgenössischen Monumenten in Form von Zeichnungen und Radierungen, in einem Stadtplan und einzelnen Veduten, auseinandersetzt. Cruyl wird 1634 in Gent geboren. Nach einem Studium der Artes Liberales und der Theologie an der Universität von Leuven schlägt er zunächst eine kirchliche Laufbahn ein: Am 15. Juni 1658 wird er zum Diakon am Bischofssitz von Mechelen geweiht. 1662 ist er als Priester vermutlich in Wetteren, einem ostflämischen Ort nahe Gent, tätig. Er entwickelt einen Entwurf für den Kirchturm der Sint-Michielskerk in Gent. Ab dem Jahr 1664 ist schließlich sein Aufenthalt in Rom dokumentiert.<sup>786</sup>

In dieser Zeit beginnt er mit der Anfertigung einer Reihe von Federzeichnungen, die bedeutenden Monumenten und Platzanlagen der Stadt gewidmet sind. Zwischen Februar 1664 und April 1665 entstehen detailliert ausgearbeitete Kompositionen, die bereits für die Übertragung auf die Druckplatte konzipiert sind: Die Wiedergaben sind seitenverkehrt angelegt. Die auf diesen Vorlagen basierenden, ebenfalls von Cruyl geschaffenen Radierungen werden 1666 von Giovanni Battista De Rossi unter dem Titel „Prospectus Locorum Urbis Romae Insignium“ publiziert.<sup>787</sup>

<sup>785</sup> Cruyl / De Rossi 1666, Taf. 1–10. Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 5, S. 99, Kat. 11–26; Jatta 1992, S. 155–158, Kat. 2S–11S.

<sup>786</sup> Zu Leben und Werk des Lieven Cruyl: Ashby 1923b, S. 221–229; Egger 1927, S. 183–196; Egger 1932, Bd. 2, S. 17; Francis 1943, S. 152–159; Krönig 1961, S. 392–396; Langedijk 1961–1963, S. 67–94; Pietrangeli 1972, S. 7–21; Connors 1989, S. 17–23; Jatta 1989, S. 7–16; Jatta 1992; Connors 1996; Giombini 1996, S. 14; Jatta 1999, S. 483–484.

<sup>787</sup> Neben den Zeichnungen, die den Radierungen des „Prospectus Locorum Urbis Romae“ als unmittelbare Vorlagen gedient haben, sind weitere Romansichten des Lieven Cruyl erhalten: seitenverkehrte Wiedergaben,

Den kommerziellen Erfolg von Cruyls Rombildern auf dem römischen Druckgraphikmarkt belegen Neuauflagen einzelner Blätter, die in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts von Matteo Gregorio De Rossi veröffentlicht werden, sowie eine dritte Ausgabe, die im 18. Jahrhundert im Verlag des Carlo Losi erscheint.<sup>788</sup>

Wie Giovanni Battista Falda präsentiert Lieven Cruyl in seinen Radierungen das Rom seiner Zeit. Dabei werden verschiedene Facetten der barocken Stadt, ihre neu errichteten und erneuerten Palast- und Kirchenbauten, ihre neu angelegten Plätze und Straßen sowie die mächtigen Überreste und Bauwerke der vorhergehenden Jahrhunderte, zu einem umfassenden Gesamtbild verschmolzen. Das Kolosseum erscheint in diesem Kontext als monumentale, wenn auch teils zerstörte Architektur, eingebettet in die landschaftliche und städtische Umgebung des 17. Jahrhunderts (Abb. 52).<sup>789</sup> Die Bildunterschrift der Tafel, „Prospectus Amphitheatri Vespasiani e Titi Imperatori“, bezeichnet das römische Amphitheater als Hauptmotiv der Radierung. Analog zu den Darstellungen des 16. Jahrhunderts präsentiert Cruyl das Kolosseum als neuzeitliche Ruine in einer umfassenden Gesamtansicht von Westen. Damit rückt jene Partie, an der die antike Fassade in mehreren Stufen abgebrochen ist und die Überreste der inneren Strukturen sichtbar werden, in das Zentrum der Wiedergabe. Die Monumente des Konstantinsbogens und der Meta Sudans treten neben dem Kolosseum prominent in Erscheinung. Dieses Ensemble bedeutender antiker Architektur hatte bereits im 16. Jahrhundert Eingang in die Druckgraphik zur Stadt Rom gefunden, über eine kleinformatige Holzschnittillustration in Bernardo Gamuccis „Libri Quattro dell’Antichità della Città di Roma“ (Abb. 34).<sup>790</sup>

---

die wohl ebenfalls für eine Übertragung auf die Druckplatte vorgesehen waren. Bereits auf dem Titelblatt des „Prospectus Locorum“ befindet sich der Hinweis, dass es sich um ein „Liber primus“ handelt. Demnach scheinen ursprünglich weitere Bände geplant gewesen zu sein. Zu den Zeichnungen des Lieven Cruyl: Ashby 1923b, S. 221–229; Egger 1927, S. 183–196; Francis 1943, S. 152–159; Langedijk 1961–1963, S. 67; Pietrangeli 1972, S. 7; Vedute Romane di Liévin Cruyl 1989, S. 44–70, Kat. 1–18; Jatta 1992, S. 8, S. 58–62, S. 116–118, Kat. 63–65, S. 120–136, Kat. 69–86; Jatta / Miller 1996, S. 164–205, Kat. 1–21.

<sup>788</sup> Egger 1927, S. 190–191; Hollstein 1949–2006, Bd. 5, S. 99, Kat. 11–26, Zustand „II“; Pietrangeli 1972, S. 8; Jatta 1992, S. 58, S. 69, Anm. 69.

<sup>789</sup> Cruyl / De Rossi 1666, Taf. 2: Radierung: 366 x 470 mm (Platte), 411 x 580 mm (Doppelseite), beschr. u.: „Prospectus Amphitheatri Vespasiani et Titi Imp. / 1 Amphitheatrū. Vulgo Colisæum 2 Arcus Triumphalis Constantini Magni Imp. 3 Basilica Lateranensis cum Palatio et Obelisco 4 Aqueductus Antiqui Ruine / Templum SS Ioannis et Pauli 6 Templum S. Gregory 7 Ruine antiqui Templi Solis et Lunæ 8 Ruina Meta Sudantis / Romæ Typis Ioannis Baptistæ de Rubeis Mediolanensis in Foro Agonali An. D. 1666 cum Priuilegio Summi Pont.“, bez. r. u.: „LIV. CRUYL GAND. del. e fec. Romae 1666 (Jahreszahl invers)“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 2.F.31. Vgl.: Egger 1927, S. 187; Egger 1932, Bd. 2, S. 17, Taf. 31, Jatta 1992, S. 117–118, Kat. 64, S. 154–155, Kat. 3 S.

<sup>790</sup> Gamucci 1565, S. 48. Vgl. auch: Gamucci 1569, Bl. 47v. Kopien nach Gamuccis Kolosseumbild finden sich in verschiedenen Publikationen des Franzini-Verlages aus dem späten 16. und dem 17. Jahrhundert, so z. B. in der Ausgabe der „Antichità di Roma“ des Andrea Fulvio (Fulvio / Franzini 1588, Bl. 120r) oder der „Urbis Romae Topographia“ des Bartolomeo Marliani (Marliani / Franzini 1588, Bl. 85v). Im Medium der Zeichnung tritt das Ensemble Kolosseum, Konstantinsbogen und Meta Sudans wesentlich früher in Erscheinung, z. B. in einer Zeichnung des „Codex Escorialensis“: El Escorial, Codex Escorialensis, 28 II 12, fol. 28v. Vgl.: Egger 1906, S. 92 (Christian Hülsen).

Lieven Cruyl entwickelt hier jedoch eine Ansicht des Kolosseumstals, die gegenüber den konzentrierten Darstellungen der vorhergehenden Zeit deutlich erweitert ist. Das Monument ist eingebunden in einen komplexen städtischen und landschaftlichen Kontext. Die Kolosseumsruine wird aus der Perspektive eines Reisenden, der in seine Betrachtung der Stadt sowohl antike als auch moderne Sehenswürdigkeiten einschließt, wiedergegeben. Der Standpunkt dieses imaginären Rombesuchers wird in Cruyls Radierung genau lokalisiert, allerdings nicht über die ergänzende Beschriftung, wie es in den Werken Giacomo Lauros und Aloisio Giovannolis geschehen ist, sondern durch die Anlage und die Komposition des Bildraumes. Auf diese Weise setzt Cruyl die in seinem Titel „Prospectus Locorum Urbis Romae Insignium“ formulierte Intention um, dem Betrachter bedeutende Stätten Roms in Form von „Prospekten“ zu präsentieren, in Darstellungen, die die Motive aus der Ferne und in einem größeren städtischen Zusammenhang zu erfassen suchen.<sup>791</sup>

Dementsprechend erscheint das Hauptmotiv der Tafel, das Amphitheater der Kaiser Vespasian und Titus, im Mittelgrund der Komposition. In der vordersten Bildebene öffnet sich, quasi einladend zu dem Betrachter der Radierung, eine Loggia, die zugleich als Aussichtspunkt auf das dahinterliegende Kolosseumstal fungiert. Im Dunkel der stark verschatteten Loggia sind die Silhouetten von zwei Figuren, eines Mannes und einer Frau, erkennbar: Die Frau scheint in die Seiten eines Buches vertieft zu sein. Der Mann wendet sich über die Brüstung der Loggia hinweg einer steil aufragenden Architekturrüine zu, die am rechten Bildrand erkennbar ist. Hier erfasst Cruyl den Überrest eines antiken Bauwerks, der sich in dem Areal des Olivetanerklosters von Santa Francesca Romana erhalten hat und in der Bildunterschrift als der Tempel des Sol und der Luna benannt wird.<sup>792</sup> Zwischen der Loggia

<sup>791</sup> Vgl. dagegen die konzentrierten Ansichten einzelner Monumente in den Tafelwerken Giovanni Battista Faldas: „Differentemente dalle costruzioni dei vedutisti precedenti, o a lui contemporanei – si prenda ad esempio il caso di Giovan Battista Falda – lo spazio che interessa Cruyl è quello di un dato monumento o un certo luogo, inserito però, nel contesto più ampio della città. In Falda, a contrario, l’insieme della città non interessa affatto. Le sue vedute sono costruite molto semplicemente, con punti di fuga unici e prospettive a volte errate o non propriamente eseguite. A Falda interessa la ‘singola veduta’, intesa cioè come raffigurazione di una porzione circoscritta dello spazio urbano centrata su alcune fabbriche dominanti e limitata agli edifici appena limitrofi.“ Zit. nach: Jatta 1992, S. 21. Zu dem Gebrauch der Perspektive in den Veduten Cruyls und Faldas: Barche 1985, S. 124.

<sup>792</sup> „7 Ruine antiqui Templi Solis et Lunæ.“ Auf die Problematik einer Identifizierung der antiken Ruine ist schon in Bernardo Gamuccis Traktat hingewiesen worden: „nel giardino della quale [la Chiesa di Santa Maria nuoua] si veggono due uolte, che dimostrano come qlle seruirono per due tempj; [...] Ma nõ s’accordano fra loro gli antiquarij de’ nostri tempi nel ritrouare chi gli fabricasse, nè a quali Dei fossero consacrati: perche alcuni vogliono, che a Serapide & Iside siano stati dedicati; i quali non significano altro chi la deità del Sole & della Luna, altri vogliono che questi Dei non in questo luogo, ma nell’Esquilie hauessero i lor tempj“ Zit. nach: Gamucci 1569, Bl. 37v. Noch im 18. Jahrhundert herrscht Unklarheit über die ursprüngliche Bestimmung des Baus, wie in den verschiedenen Auflagen einer Radierung des Giovanni Battista Piranesi erkennbar ist. In der Erstausgabe lautet der Titel einer Ansicht dieser Ruine: „Tempj del Sole e della Luna, o come altri d’Iside e Serapi. / In Campo Vaccino negli Orti di S. Francesca Romana“. In der dritten Auflage wird die Bildunterschrift abgeändert in „Veduta degli avanzi di due Triclinj che appartenevano alla Casa aurea di Nerone, presi erroneamente per i Templi del Sole, e della Luca, o d’Iside, e Serapide“. Vgl.: Höper 1999, S. 382, Kat. 14.16.

und der Tempelruine erstreckt sich ein tiefer gelegener, von einzelnen Figuren belebter Garten, der von den hohen Mauern des Klosters umschlossen ist.

Der Aussichtspunkt, von dem Cruyls „Prospectus Amphitheatri Vespasiani e Titi“ entwickelt wird, ist als ein konkreter Ort in der römischen Topographie lokalisierbar, als eine oberhalb des Klostersgartens von Santa Francesca Romana gelegene Loggia. Die gewählte Perspektive auf die Kolosseumsruine wird dem zeitgenössischen Betrachter unmittelbar vor Augen geführt. Zugleich dient das architektonische Motiv der Loggia einer dezidierten Hervorhebung des Kolosseums innerhalb der Komposition. Gleich einem „Bild im Bild“ wird das antike Bauwerk von der Balustrade, den beiden Säulen mit ihren Kapitellen sowie der abschließenden Arkade und dem vorkragenden Dach umrahmt und von seiner unmittelbaren Umgebung, der Meta Sudans und dem Konstantinsbogen, isoliert.<sup>793</sup>

Lieven Cruyl verbindet so die konzentrierte Wiedergabe des Hauptmotivs mit einer weiten Panoramaansicht eines komplexen städtischen Areals. Im Hintergrund wird der jenseits des Kolosseumstals im Südosten ansteigende Monte Celio mit seinen bedeutenden Monumenten der christlichen Stadt sichtbar. Die Kathedrale des Bischofs von Rom, San Giovanni in Laterano, erscheint oberhalb des antiken Amphitheaters, genau über jener Partie der Ruine, an der die Außenmauer gänzlich zerstört ist und die dahinter erhaltene Innenwand des ersten Umgangs eine große Bruchstelle in den oberen Bereichen aufweist. Analog dazu wird auch der Konstantinsbogen in der rechten Bildhälfte von einem Sakralbau des Christentums überragt: Der Komplex von Santi Giovanni e Paolo ist auf dem ansteigenden Gelände des Monte Celio so postiert, dass seine Architektur den antiken Triumphbogen regelrecht zu bekrönen scheint. Daneben ist der Kirchenbau von San Gregorio Magno al Celio sichtbar: Seine Fassade ist frontal auf den Betrachter der Radierung ausgerichtet. Die Identifizierung der verschiedenen Bauwerke des antiken und zeitgenössischen Rom erfolgt, wie es bereits in den Illustrationen der Tafelwerke und Stadtführer des 16. und 17. Jahrhunderts geschehen ist, über ein Verweissystem aus Buchstaben, das zwischen den Motiven der Darstellung und der am unteren Bildrand angebrachten Legende vermittelt.

Die Betrachtung der antiken Ruine steht somit im Kontext der sie umgebenden Zeugen des christlichen Rom. Bereits die Wahl des Betrachterstandpunkts im Klosterbezirk von Santa Francesca Romana und die Einrahmung des Kolosseums durch das Loggia-Motiv lässt einen distanzierten Blick auf das antike Monument erkennbar werden. Lieven Cruyl bemüht sich hier keineswegs um eine „objektive“ Wiedergabe der tatsächlichen topographischen Situation, wie sie sich einem realen Betrachter von der Loggia des Olivetanerklosters aus darbieten

<sup>793</sup> Zu der Wahl der Loggia als Betrachterstandpunkt: Egger 1927, S. 187; Egger 1932, Bd. 2, S. 17, Kat. 31; Jatta 1992, S. 117–118, Kat. 64; Furnari 1992, S. 377–378, Abb. 6–7.

würde. Anhand von Zeichnungen, in denen Giovanni Antonio Dosio in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Klosterareal mit der Ruine des Venus- und Romatempels dokumentiert hat, lässt sich nachvollziehen, wie der antike Bau, den Cruyl in der rechten Bildhälfte quasi als Gegenwicht zu der neuzeitlichen Loggienarchitektur postiert, eigentlich den Blick auf die im Mittel- und Hintergrund erkennbaren Monumente, den Konstantinsbogen sowie die Kirchen San Gregorio Magno al Celio und Santi Giovanni e Paolo, verstellen würde.<sup>794</sup>

Nur ein Jahr vor der Publikation der „Prospectus Locorum Urbis Romae“ wird in dem Verlag der De Rossi ein Stadtplan von der Hand desselben Künstlers veröffentlicht, die „Pianta di Roma“, in der einzelne Monumente aus dem abstrakten Liniengefüge der Straßen und Plätze als dreidimensionale Baukörper hervortreten scheinen. Auch seinen „Prospectus Amphitheatri Vespasiani e Titi“ entwickelt Cruyl als eine sorgfältig konstruierte Ansicht der Stadt: Durch die Anlage und die Komposition dieser Radierung wird der Blick des Betrachters gezielt zu ausgewählten Sehenswürdigkeiten hingeführt, in ähnlicher Weise, wie es bereits in der „Pianta di Roma“ geschehen ist.<sup>795</sup>

Der Fokus der Darstellung richtet sich, ausgehend von der Loggia des Olivetanerklosters, zunächst auf die im Mittelgrund des Bildraumes gelegenen Bauwerke, das „gerahmte“ Kolosseum und die Monumente des Konstantinsbogens und der Meta Sudans. Die in der Ferne auf dem Monte Celio sichtbaren Kirchenbauten schließen die Betrachtung des urbanen Raumes ab: Sie umfassen als Hintergrundarchitekturen das klassische Ensemble antiker Denkmäler. Die Beschäftigung mit dem prominenten Erbe der Antike erfolgt im Kontext der zeitgenössischen Stadt Papst Alexanders VII., dem Cruyl auf dem Frontispiz sein gesamtes Tafelwerk gewidmet hat.<sup>796</sup>

<sup>794</sup> Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 2561/A: Federzeichnung: 135 x 213 mm, beschr. am unteren Blattrand „Tempio del Sole e della luna“. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 2564/A: Federzeichnung: 200 x 226 mm, beschr. am unteren Blattrand „del Coliseo“ Angaben nach: Acidini 1976, S. 93–95, Kat. 79, Kat. 82. Bereits Hermann Egger hat im Zusammenhang mit der Kolosseumsvedute Lieven Cruyls auf die Zeichnungen Dosios hingewiesen: Egger 1932, Bd. 2, S. 17. Eine Zeichnung des Hendrik Frans Van Lint zu der Ruine des Templum Veneris et Romae und dem Olivetanerkloster bestätigt diese Beobachtung: Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 13167: Pinsel in Grau auf weißem Papier: 174 x 112 mm. Angaben nach: Winner 1967, S. 39–40, Kat. 21. Vgl.: Syndram 1988, S. 48–49, Kat. 16.

<sup>795</sup> Lieven Cruyl (Inventor), Giulio Testone (Stecher): Radierung: 500 x 840 mm, beschr. o.: „PIANTA DI ROMA COME SI TROVA AL PRESENTE COLLE ALZATE DELLE FABRICHE PIV / NOBILI COSI ANTICHE COME MODERNE“. Angaben nach: Barock im Vatikan 2005, S. 331–332, Kat. 188 (Hannes Roser). Vgl.: Frutaz 1962, Bd. 1, S. 216–217, Kat. 154, Bd. 3, Taf. 343; Krautheimer 1985, S. 131–132, Abb. 100, S. 144; Jatta 1992, S. 166–167, Kat. 31 S; Roma veduta 2000, S. 175, Kat. 31 (Barbara Jatta). Vgl. die Charakterisierung dieses Romplanes durch Barbara Jatta: „La ‘piccola’ pianta di Cruyl, pubblicata nel 1665 dalla tipografia De Rossi a piazza Navona, è una delle rare immagini di Roma che presenta contemporaneamente sia un impianto iconografico che prospettico; nella pianta iconografica, sono infatti raffigurate in alzato le principali emergenze architettoniche, quelle stesse che furono poi oggetto di vedute specifiche da parte dell’artista. L’opera quindi può anche essere letta come una sorta di ‘catalogo’ generale delle vedute realizzate da Cruyl durante il soggiorno romano.“ Zit. nach: Roma veduta 2000, S. 175, Kat. 31 (Barbara Jatta).

<sup>796</sup> Vgl.: Jatta 1992, S. 18: „Di fatto Cruyl adotta un procedimento che, una volta decodificato, si risolve in un reiterato artificio: comporre in un’ unica visione le successive immagini di un osservatore che spostandosi nello



Für seine komplexe, vielschichtige Komposition entwickelt Cruyl eine Lichtregie, die den Blick des Betrachters durch den Bildraum zu führen vermag. Das Augenmerk wird zunächst auf die dunkel verschatteten Motive des Vordergrundes, die Loggia und die Tempelruine in dem Kloster von Santa Francesca Romana, gerichtet. Zwischen diesen dunklen Akzenten fügt Cruyl eine helle Zone ein, den von Mauern umgrenzten Hof, der bis an den vordersten Bildrand heranreicht und zugleich in den Klostergarten überleitet, der sich hinter der Tempelruine und der Loggia erstreckt. Jenseits dieses ummauerten Areals schließt sich das in helles Licht getauchte Kolosseumstal an. Hier dominieren die Baukörper des antiken Amphitheaters und des Konstantinsbogens. Sie werden mit feinen Linien in sämtlichen Einzelheiten dokumentiert. Zugleich erhalten sie durch die differenzierte Wiedergabe der Licht- und Schattenzonen in den einzelnen Partien und auf den verschiedenen Oberflächen eine architektonische Präsenz, die sie gegenüber der recht gleichmäßig ausgeleuchteten Umgebung deutlich hervortreten lässt. Wenige dunkle Akzente erscheinen weit im Hintergrund der Komposition: Sie lenken den Blick des Betrachters in die Tiefe des Bildraumes, zu den auf dem Monte Celio gelegenen Kirchenbauten San Gregorio Magno und Santi Giovanni e Paolo.

Eine unmittelbare Gegenüberstellung dieser Radierung mit ihrer 1665 datierten Vorzeichnung, die sich im Amsterdamer Rijksmuseum erhalten hat, offenbart, wie dezidiert der Künstler die Licht- und Schattenzonen bei der Übertragung seines Entwurfs auf die Druckplatte herausgearbeitet und intensiviert hat.<sup>797</sup>

Lieven Cruyl, der für die Gestaltung seiner „Prospectus Locorum Urbis Romae Insignium“ die künstlerischen Möglichkeiten der Radierung so kreativ zu nutzen weiß, vernachlässigt in den folgenden Jahren das Medium der Druckgraphik und wendet sich vermehrt der Zeichnung zu. In den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts entwickelt er mehrere Folgen kleinformatiger Romansichten auf Pergament, die, wie seine druckgraphischen Werke, als Andenken für Besucher der Ewigen Stadt konzipiert sind.<sup>798</sup>

---

spazio vede contemporaneamente tutti gli elementi che compongono il sito. Il tempo viene annullato e ‘topoi’ distinti vengono composti in una veduta sincronica.“ Zu der Perspektive und der räumlichen Konstruktion in dem druckgraphischen und zeichnerischen Werk des Lieven Cruyl: Egger 1932, Bd. 2, S. 17; Barche 1985, S. 123–124; Furnari 1992, bes. S. 370–371, S. 375–376; Jatta 1992, S. 15–26; Giombini 1996, S. 14; Jatta 1999, S. 484.

<sup>797</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. A 587, Federzeichnung: 384 x 587 mm. Angaben nach: Jatta 1992, S. 117–118, Kat. 64, Abb. 2. Vgl.: Egger 1932, Bd. 2, S. 17, Taf. 31.

<sup>798</sup> In den graphischen Sammlungen des Palazzo Braschi in Rom und des Poggio Imperiale in Florenz haben sich mehrere zeichnerische Vedutenfolgen Lieven Cruyls erhalten. Vgl.: Pietrangeli 1972, S. 11–21; Langedijk 1961–1963, S. 67–94; Jatta 1992, S. 62–66; Jatta 1999, S. 484.

Die Zusammenarbeit mit dem Verlag der De Rossi wird nicht weitergeführt. Die von Cruyl geschaffenen Druckplatten verbleiben im Besitz des Unternehmens. Im Jahr 1698 publiziert Matteo Gregorio De Rossi eine Neuauflage des Kolosseumbildes, allerdings nun in Form einer weitgehend überarbeiteten Version (Abb. 53).<sup>799</sup>

Das für Cruyls Darstellung so wichtige Motiv der Loggienarchitektur verliert in De Rossis Neufassung erheblich an Bedeutung innerhalb der Bildkomposition. Die Loggia wird nun in ruinösem Zustand präsentiert: Die Säulen und das Dach, die in dem älteren Kolosseumbild als Rahmung für das Hauptmotiv gedient haben, sind gänzlich verschwunden.<sup>800</sup> Der Blick des Betrachters wandert ungehindert über das Kolosseumstal und das dahinter ansteigende Gelände des Monte Celio. Die Verteilung von Licht und Schatten im Bildraum wird dieser neuen Situation angepasst. Mit dem Verzicht auf die Wiedergabe des Daches lässt De Rossi nun Licht in das Innere der zuvor stark verschatteten Loggia eindringen. Hier werden die ursprünglich nur als Silhouetten wahrnehmbaren Staffagefiguren, der Mann und die Frau an der Balustrade sowie ein auf dem Boden kauender Hund, deutlich erkennbar. Der tiefer gelegene Innenhof des Klosterareals ist in gleißendes Sonnenlicht getaucht. Helle und dunkle Zonen stoßen unvermittelt aneinander. Die beiden Figuren, die bereits in Cruyls Ansicht im Zentrum dieses Hofes aufgetreten sind, werfen in De Rossis Wiedergabe dunkle Schlagschatten auf das Pflaster. Der Durchgang, der den Klosterhof mit dem Areal des Venus- und Romatempels verbindet, ist nun in ein tiefes Schwarz gehüllt: In Cruyls Fassung sind dagegen die einzelnen Steinquader der Laibung erkennbar. Mit der späteren Überarbeitung der Druckplatte verschwinden jene feinen Tonabstufungen, durch die Lieven Cruyl die einzelnen Motive seiner Kolosseumsansicht akzentuiert und in Beziehung zueinander gesetzt hat.

Zugleich ergänzt De Rossi die von Cruyl entwickelte Komposition um einzelne Details. Vor den Wolkenbändern des Himmels erscheint nun die Figur eines schwebenden Putto, der dem

<sup>799</sup> Jatta 1992, S. 13, S. 154–155. Kat. 3 S; S. 218, Abb. 44. Interessanterweise bezeichnet sich Matteo Gregorio bereits auf dem Frontispiz der 1666 publizierten Serie als Inventor. Vgl.: Cruyl / De Rossi 1666, Frontispiz: „Inuentore Matthæo Gregorio de Rubeis“. Seine genaue Funktion bei der Konzeption von Cruyls Tafelwerk bleibt jedoch unklar. Das Frontispiz benennt ausdrücklich Lieven Cruyl als Zeichner und Radierer der Tafeln: „Delineati et aere incisi a Liuino Cruyl“. Die „Pianta di Roma“ Cruyls wird ebenfalls, im Jahr 1696, von Matteo Gregorio De Rossi neu aufgelegt. Vgl.: Frutaz 1962, Bd. 1, S. 216; Barock im Vatikan 2005, S. 331–332, Kat. 188 (Hannes Roser). Zu der Person Matteo Gregorio De Rossis: Jatta 1992, S. 58, S. 69, Anm. 68: „Matteo Gregorio, figlio di Giovanni Battista, fu un editore spregiudicato e senza scrupoli. Oltre alla riedizione del ‘Prospectus’, nella quale cancellò il nome di Cruyl, egli pubblicò tre volume di vedute di Roma copiando fedelmente le tavole del ‘Nuovo Teatro’ di Falda.“

<sup>800</sup> In einem Gemälde des frühen 18. Jahrhunderts ist diese Loggia in völlig intaktem Zustand überliefert: Gaspare Van Wittel, „Ansicht des Kolosseums, der Meta Sudans und des Konstantinsbogens, mit dem Kloster von Santa Francesca Romana im Hintergrund“, Öl auf Leinwand, 53 x 107 cm, bez. u. dat. l. u.: „Gasparo Van Witel Roma 1711“, Turin, Galleria Sabauda, Inv. 884. Angaben nach: Briganti 1996, S. 158–159, Kat. 70. Vgl.: Rea 1999a, S. 210–211.

Betrachter ein Wappen mit der Inschrift „S.P.Q.R.“ zeigt. De Rossi unterstreicht hier den repräsentativen Charakter seines Kolosseumbildes, in ähnlicher Weise, wie es bereits im 16. Jahrhundert in Antonio Salamancas Rekonstruktion des antiken Amphitheaters mit dem Auftreten des Götterboten Hermes geschehen ist. Das von Cruyl unterhalb seines Prospektes angebrachte Schriftfeld erfährt ebenfalls eine Überarbeitung in der Neuauflage De Rossis. Die ursprünglich in geraden Reihen das Feld gänzlich ausfüllenden Textzeilen werden nun von einem Band mit geschwungenen, teils eingerollten Rändern hinterfangen. Die Schrift wird so Bestandteil eines eigenständigen illusionistischen Motivs.

Diese Eingriffe Matteo Gregorio De Rossis verändern das von Lieven Cruyl entwickelte Kolosseumbild grundlegend. Die Heraushebung des Hauptmotivs, des flavischen Amphitheaters, durch eine eigene Rahmung und die ausgewogene Balance zwischen den mächtigen Architekturen des Vordergrundes ist mit der Entfernung der Loggia gänzlich verloren gegangen. Der schwebende Putto und das verschlungene Schriftband setzen neue Akzente und lenken die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Sie treten quasi in Konkurrenz mit dem von Cruyl so konsequent ausgestalteten illusionistischen Bildraum.

Im Jahr 1697 wird eine weitere druckgraphische Kolosseumansicht publiziert, die ebenfalls auf einem Entwurf Lieven Cruyls basiert. Cruyl beschränkt sich nun allerdings auf die Ausarbeitung der Komposition im Medium der Zeichnung. Die Umsetzung der Vorlage auf die Druckplatte erfolgt durch die Stecher Jacob Baptist und Peter Sluyters. Die Vedute wird in den Bildbestand eines mehrbändigen Werkes über den Schatz der römischen Antiken integriert, den „Thesaurus Antiquitatum Romanarum“ des Johannes Georgius Graevius (Abb. 54).<sup>801</sup>

Die Veränderungen, die Lieven Cruyl gegenüber seiner älteren Aufnahme des Kolosseumstals durchführt, betreffen insbesondere die Perspektive und die Ausgestaltung des Bildraumes. Cruyl verzichtet dezidiert auf die Definition eines festen Betrachterstandpunkts. Das in der älteren Ansicht dominierende Loggienmotiv ist gänzlich verschwunden. Der Blick fällt von oben, quasi aus der Vogelschau, in den Klostergarten von Santa Francesca Romana und auf das sich dahinter erstreckende Areal mit dem Kolosseum, dem Konstantinsbogen und der Meta Sudans. Im Hintergrund öffnet sich in einem weiten Panorama der Ausblick auf die von

---

<sup>801</sup> Graevius 1694–1699, Bd. 4, Taf. 5: Radierung und Kupferstich: 221 x 328 mm (Platte), 391 x 402 mm (Blatt), beschr. u.: „PROSPECTUS COLOSSÆI SIVE AMPHITHEATRI TITI IMPER. ARCUS CONSTANTINI LOCORUMQ. ADJACENTIUM“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, De 110-2940/4 raro. Vgl.: Jatta 1992, S. 163, Kat. 20S; Carta 2003, S. 118. Zu der Publikation des Johannes Georgius Graevius: Langdijk 1961–1963, S. 67–68; S. 88–90; Pietrangeli 1972, S. 8–9; Trenkler 1976, S. 38; Jatta 1992, S. 63, S. 69, Anm. 76; Incisioni Romane dal 500 all’800 1993, S. 63, Kat. 41; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 494–495, Kat. 5495–5496.

Hügeln und einzelnen Bauten geprägte Landschaft im Osten Roms. Das römische Amphitheater wird nun keineswegs als ein eigens gerahmtes und somit isoliertes Motiv präsentiert. Es fügt sich mit seiner unmittelbaren städtischen und landschaftlichen Umgebung zu einer kongruenten räumlichen Einheit. Die aus zahlreichen Einzelstudien gewonnene Aufnahme, die sämtliche Aspekte des Kolosseumstals und seiner Umgebung wiederzugeben versucht, wird in einem perspektivisch überzeugenden Gesamtbild verbunden.<sup>802</sup>

Lieven Cruyl bedient sich für die bildliche Komposition und die räumliche Gestaltung seiner Prospekte vermutlich ganz verschiedener Informationsquellen. So standen ihm sicherlich Rompläne des 16. und 17. Jahrhunderts aus dem klassischen Repertoire des De Rossi-Verlages zur Verfügung. Darüber hinaus hat er vermutlich bereits in Leuven und später auch in Rom umfangreiches Wissen zu Fragestellungen der Optik erwerben können, die bei der Konstruktion seiner komplexen und vielschichtigen Bildräume eine außerordentlich wichtige Rolle gespielt haben mögen:

„Die Vedutenauffassung Cruyls ist charakterisiert durch weite Winkel und teleskopische Vergrößerungen; dabei legt er besonderes Augenmerk auf räumlichen und perspektivischen Aufbau, den er souverän mit seiner Vorliebe für miniaturgenaue Darstellungen zu harmonisieren weiß. Offenkundig sind Cruyls profunde architektonische und optische Kenntnisse (häufig scheinen seine Ansichten wie durch kreisförmige Linsen betrachtet). Im Unterschied zu seinem Zeitgenossen G. B. Falda, der gänzlich der traditionellen Vedutenauffassung verpflichtet bleibt, dehnt und erweitert Cruyl seine Ansichten betontermäßig, um Gebäude, Monumente und Besonderheiten hervorheben zu können. Häufig zitiert er auch ältere Graphik und zeitgenössische Stecher.“<sup>803</sup>

<sup>802</sup> Für eine Analyse zu der räumlichen Konstruktion von Cruyls Veduten: Krönig 1961, S. 393–396; Jatta 1992, S. 15–22; Furnari 1992, S. 369–376, Abb. 4–5. Vgl. auch: Barche 1985, S. 123–124.

<sup>803</sup> Jatta 1999, S. 484. Vgl. auch: Jatta 1992, S. 10, S. 22; S. 63–66. Zu der Benutzung der „Camera Obscura“ in der Vedutenkunst des 17. Jahrhunderts: Barche 1985, S. 125–126.

### 3.2) Kolosseumbilder fernab des römischen Druckgraphikmarktes

#### 3.2.1) Giovanni Battista Mercati: Unkonventionelle Perspektiven für bewährte Motive

Die Publikationstätigkeit der römischen Verleger im 17. Jahrhunderts lässt erkennen, wie sehr die Darstellung des Kolosseums in der Druckgraphik dieser Zeit von Bildtraditionen geprägt wird, die bereits in Werken des vorhergehenden Jahrhunderts entstanden und etabliert worden sind.<sup>804</sup>

Parallel zu diesen „offiziellen“ Kolosseumbildern werden neue Sichtweisen auf das Monument erprobt, in erster Linie im Œuvre jener Künstler, die als Reisende vorübergehend in die Ewige Stadt gekommen sind und ihre Radierungen unabhängig von den Konventionen des römischen Druckgraphikmarktes publizieren. Diese teils revolutionären Darstellungen des Kolosseums finden keinen Eingang in den allgemeinen Bilderschatz zu Rom. Sie sind vielmehr als singuläre Phänomene in der Bildgeschichte des römischen Amphitheaters zu werten. Eine repräsentative Auswahl aus der Vielzahl dieser ungewöhnlichen Werke soll im Folgenden vorgestellt werden.

Im Jahr 1629 publiziert Giovanni Battista Mercati, ein aus Borgo Sansepolcro stammender Maler und Radierer, eine 46 Blatt umfassende Folge radierter Romansichten.<sup>805</sup> Bereits in dem Titel des Tafelwerks, „*Alcune Vedute et Prospettive di Luoghi Dishabitati di Roma*“, offenbart der Künstler seine Intentionen hinsichtlich der Wiedergabe römischer Wirklichkeit in Form druckgraphischer Veduten. Keine einzelnen herausragenden Monumente, keine „*Vestigi*“ oder „*Reliquiae*“ im Sinne Étienne Du Péracs und Giovanni Antonio Dosios, sind Gegenstand der Publikation. Vielmehr widmet sich Mercati unbewohnten, verlassenem

<sup>804</sup> Vgl.: Petrucci 1932, S. 479: „Con l’allontanarsi del Cinquecento le cose non cambiano. Le esigenze dell’organizzazione industriale pesano soprattutto sulla produzione. Ed ecco i due fratelli Sadeler, Egidio e Marco, ricopiare diligentemente la serie di Stefano Du Pérac, sostituendo al segno caldo e profondo dell’acquaforte quello metallico e compassato del bulino: ecco il Lauro comporre su precedenti stampi cinquecenteschi la sua ‘collezione di antichità’, in cui si piace di proclamarsi pomposamente ‘romano’. Ma quanto differente dalla romanità del Piranesi! Vendere, ecco l’importante! Oramai non si avevano più scrupoli nel copiare, nell’imitare, nel contraffare e perfino nel rubare.“

<sup>805</sup> Zu Leben und Werk des Giovanni Battista Mercati: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 138–148; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 10, S. 185–187; Nagler 1858–1879, Bd. 2, S. 967, Kat. 2713; Petrucci 1932, S. 477–489; Petrucci 1956, S. 111–122; Giannotti 1989, S. 814; Reed / Wallace 1989, S. 160–162; Giannotti 1991, S. 183–197; Bellini 1992, S. 134; Settis 1995, S. 9–41; Zeitler 1999, Kat. 24–25. Zu den „*Alcune Vedute et Prospettive di Luoghi Dishabitati di Roma*“: Le Blanc 1854–1890, Bd. 2, S. 12, Kat. 16–67; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 10, S. 187, Kat. 20–71; Petrucci 1932, S. 477–489; Petrucci 1956, S. 111–122; Krönig 1961, S. 391; Bellini / Leach 1983, S. 376–425, Kat. 12–63; Reed / Wallace 1989, S. 161–162; Kissner 1990, S. 132, Kat. 269; Settis 1995, S. 23–41, S. 49–60.

Arealen der Stadt, die in umfassenden Ansichten, Veduten und Prospekten, dem Betrachter präsentiert werden. Die einstige Größe und Pracht des antiken Rom, die in Antoine Lafréry's „Speculum Romanae Magnificentiae“ und in Giacomo Lauros „Antiquae Urbis Splendor“ thematisiert werden, scheinen für die Konzeption von Mercatis Tafelband keine Rolle gespielt zu haben.<sup>806</sup>

Trotz der im Titel erkennbaren Distanz zu den konventionellen, marktorientierten Publikationen römischer Verlagshäuser widmet auch Mercati, wie es bereits im 16. Jahrhundert üblich gewesen ist, sein Werk einer einflussreichen Persönlichkeit.<sup>807</sup> In seinem an Ferdinando II. de' Medici gerichteten Dedikationsschreiben bezieht sich der Künstler auf einen konkreten Anlass, der sicherlich ein wichtiger Impuls für die Entstehung der „Alcune Vedute“ gewesen ist, den Romaufenthalt des Großherzogs von Florenz und seines Bruders Giovan Carlo de' Medici im Jahr 1628: Dieser Besuch habe den verlassenem Orten Roms, den „inculti luoghi“, erst jenen Glanz verliehen, der sie zu einem darstellungswürdigen Motiv für Mercatis Radierungen werden lässt.<sup>808</sup>

Die Anregung zu dieser außergewöhnlichen Publikation könnte auf Lelio Guidiccioni, einen wichtigen Förderer und Mäzen Giovanni Battista Mercatis, zurückgehen. Der Luccheser Antikenkenner, der als Sammler von Münzen, Statuen und Gemälden sowie als Besitzer einer bedeutenden Bibliothek überliefert ist, hat 1628 Ferdinando de' Medici während seines Rombesuches als Führer durch die Ewige Stadt gedient.<sup>809</sup>

Bereits 1620 ist Giovanni Battista Mercati für Guidiccioni in ähnlicher Weise künstlerisch tätig gewesen. In diesem Jahr entsteht Mercatis Radierung „Die Verlobung der heiligen Katharina“, nach einem Gemälde, das sich einst im Besitz Guidiccionis befunden hat. Mercati ergänzt die Darstellung um eine ausführliche Dedikation, in der er seine Radierung

<sup>806</sup> Petrucci 1932, S. 480–482, S. 486; Petrucci 1956, S. 115–116, S. 118; Krönig 1961, S. 391; Settis 1995, S. 31–32; Zeitler 1999, Kat. 24–25.

<sup>807</sup> Mercati 1629, Dedikation: „Ser.<sup>mo</sup> Sig.<sup>Re</sup> / Io dedico a V. A.<sup>za</sup> queste mie fatiche di Disegno, et d'Intaglio, non / solo per ragion di vassallo à. Principe intendent<sup>mo</sup>, ma perche lo splen / dore, che riceuerono l'anno passato gli inculti luoghi di questa Città dal= / la presenza, et vista di V.A., le mie carte di loro impresse douranno / riceuerlo dalla comparsa del suo chiariss.<sup>o</sup> nome. Et humilmente la ri = / uerisco. In Roma li 27. d'Aprile. 1629. / D.V.A. Ser.<sup>ma</sup> / Humil.<sup>mo</sup> Ser.<sup>e</sup> e Vassallo / Gio: Batta: Mercati dal Borgo.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.B.26. Vgl.: Bellini / Leach 1983, S. 376, Kat. 13. Zu der Widmung: Petrucci 1932, S. 486; Petrucci 1956, S. 118; Settis 1995, S. 21.

<sup>808</sup> Die enge Verknüpfung von Mercatis Publikation mit der Person des Florentiner Großherzogs Ferdinandos II. wird zudem über das auf dem Frontispiz abgebildete Wappen der Medici unterstrichen, vgl.: Mercati 1629, Frontispiz, beschr.: „ALCVNE VEDVTE ET PROSPETTIVE / DI LVOGHI DISHABITATI DI ROMA / AL SER.<sup>MO</sup> GRAN DVCA / DI TOSCANA FERDINANDO / II.<sup>O</sup> SVO SIG.<sup>RE</sup> CLEMENTISS.<sup>MO</sup> / GIO: BATTISTA MERCATI D.D.D. // Cum priuil. Regis / Superior permessu.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.B.26.

<sup>809</sup> Vgl.: Giannotti 1991, S. 193: „[...] ragionevolmente si può supporre che il Guidiccioni, se non il committente, ne fosse stato l'ispiratore.“ Zu der Biographie des Lelio Guidiccioni: D'Onofrio 1967, S. 377–388; Giannotti 1991, S. 187–188, S. 191–193; Settis 1995, S. 18–19.

Guidoccioni quasi als Ersatz für das eigentliche Kunstwerk empfiehlt: Dem Sammler bleibt das Bild der heiligen Katharina so zumindest im Medium der Druckgraphik erhalten.<sup>810</sup>

Die 1629 publizierten „Vedute et Prospettive di Luoghi dishabitati di Roma“ sind wohl aus einer ähnlichen Intention heraus entstanden: Auch sie sind als persönliche Erinnerungsblätter konzipiert, nun für den Großherzog Ferdinando II. de' Medici, dessen Rombesuch in dem Dedikationsschreiben eng mit der Publikation verknüpft wird.

Die Gestaltung des Werkes spiegelt diesen besonderen Entstehungskontext unmittelbar wider. Der Künstler entwickelt eine Abfolge von Ansichten, in denen die Motive entsprechend ihrer Lage in der römischen Topographie präsentiert werden: Der Betrachter von Mercatis Radierungen erkundet so die Stadt entlang einzelner Stationen, gleich einem imaginären Besucher, der den Spuren Ferdinando de' Medicis folgt. Eine analoge Struktur hat sich bereits in Étienne Du Péracs und Aloisio Giovannolis Tafelbänden abgezeichnet: Hier ist das Bildmaterial ebenfalls nach topographischen Gesichtspunkten geordnet.

Mercati eröffnet sein Werk mit einer Radierung, die dem an der Via Nomentana jenseits der aurelianischen Stadtmauer gelegenen Baukomplex von Sant' Agnese fuori le Mura gewidmet ist.<sup>811</sup> Der Künstler präsentiert das Monument in einer Ansicht von Nordwesten: Die Kirche und das zugehörige Kloster sowie die Ruine des frühchristlichen Vorgängerbaus von Sant' Agnese rücken in das Blickfeld des Betrachters. Das Mausoleum von Santa Costanza, das bereits im 16. Jahrhundert über Werke Sebastiano Serlios und Giovanni Antonio Dosios Eingang in den Bilderschatz der Stadt Rom gefunden hat, bleibt dagegen unsichtbar.<sup>812</sup>

Der von Mercati gewählte Auftakt unterstreicht die in dem Dedikationsschreiben formulierte Intention, mit dem Tafelwerk ein persönliches Erinnerungsalbum für Ferdinando de' Medici zu entwerfen. Der Komplex von Sant' Agnese dient in diesem Kontext wohl als ein diskreter Hinweis auf die Präsenz der Medicifamilie in der Ewigen Stadt. So wird bereits in Pietro

---

<sup>810</sup> Radierung: 281 x 238 mm, beschr. u.: „Al M.<sup>to</sup> Ill.<sup>re</sup> et M.<sup>to</sup> R.<sup>do</sup> Sig.<sup>re</sup> Il Sig.<sup>r</sup> Lelio Guidiccioni. / L' affetto, che V. S. porta all' arte della Pittura, et la sua ardente pietà verso la Regina del Cielo, mi han mosso ad intagliare sotto il suo nome quest' operetta del raro / Maestro, et divino spirito Antonio da Correggio, da Lei già posseduta con singular devotione. Servirà questa mia fatica per multiplicare a V. S. la rappresentatione / d' un soggetto sì grato, et della somma riverenza ch' io porto alla sua persona, a cui bacio affett. le mani. In Roma 1620. Aff.<sup>o</sup> Ser. Gio. Battista Mercati.“ Angaben nach: Bellini / Leach 1983, S. 367, Kat. 3 (London, British Museum). Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 140, Kat. 3; Le Blanc 1854–1890, Bd. 2, S. 12, Kat. 7; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 10, S. 186, Kat. 3; Giannotti 1989, S. 184, Abb. 2, S. 187; Reed / Wallace 1989, S. 160; Settis 1995, S. 16–18, Abb. 12, bes. S. 17–18: „Quest' incisione del Mercati è in ogni caso una 'memoria' grafica di un dipinto allontanatosi dalla casa di un collezionista, 'per multiplicare... un soggetto sì grato' ai suoi occhi.“

<sup>811</sup> Mercati 1629, Taf. 3, beschr.: „A Santa Agneze“. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 144, Kat. 14; Petrucci 1932, S. 477, S. 486–487; Petrucci 1956, S. 118; Bellini / Leach 1983, S. 377, Kat. 14; Reed / Wallace 1989, S. 160–162, Kat. 78; Settis 1995, S. 49, Kat. 3. Zu weiteren, allerdings zeichnerischen Veduten der Kirchen Sant' Agnese und Santa Costanza im 17. und 18. Jahrhundert: Horster 1986, S. 281–285, Taf. 63–67.

<sup>812</sup> Vgl.: Serlio 1540 (1544), S. 18–21; Dosio / Cavalieri 1569, Taf. 9.

Martire Felinis 1610 publizierten „Trattato Nuovo delle Cose Maravigliose dell’Alma Città di Roma“ die Bedeutung eines prominenten Mitglieds der Familie, Papst Leos XI., als Förderer der Kirche Sant’ Agnese fuori le Mura betont.<sup>813</sup>

Mit der nächsten Radierung hat sich Mercati weit von seinem Ausgangspunkt nahe der Via Nomentana entfernt. Er entwickelt nun einen Rundgang auf dem Esquilin, beginnend nahe der Porta San Lorenzo mit einer Ansicht der hier erhaltenen Ruine eines antiken Nymphäum, des sogenannten „Tempio di Minerva Medica“. Der Bildtitel am oberen Blattrand verweist ausdrücklich auf den der Darstellung zugrunde liegenden Betrachterstandpunkt nahe der Kirche Santa Bibiana.<sup>814</sup> Dieser Ort ist Mercati durchaus vertraut: Im Jahr 1626 hat der Künstler eine Radierung nach dem in der Kirche befindlichen Freskenzyklus des Pietro da Cortona publiziert.<sup>815</sup>

Nach einer weiteren Ansicht des „Tempio di Minerva Medica“ wendet sich Mercatis Route in nordwestliche Richtung. Der Betrachter wird nun an dem Nymphäum der Aqua Giulia, den sogenannten „Trofei di Mario“, vorbei geführt und gelangt zu dem riesigen Komplex der Diokletiansthermen, dem allein vier Radierungen gewidmet sind.<sup>816</sup>

Hier schließt sich eine Wiedergabe der nördlich des Kolosseums gelegenen Trajansthermen an. Der Bildtitel der Radierung, „Sotto San Pietro in Vincolo“, verschweigt jedoch den eigentlichen Gegenstand der Aufnahme. Auch bleibt die Ruine des Kolosseums, die im Mittelgrund dieser Ansicht durchaus prominent in Erscheinung tritt, unerwähnt.<sup>817</sup> Die folgende Radierung, die ebenfalls den Trajansthermen gewidmet ist, wird mit „Il Medesimo“ bezeichnet: Mercati und sein Betrachter befinden sich somit immer noch in unmittelbarer

<sup>813</sup> Felini / Franzini 1610, S. 195: „Li quali gl’anni passati la [chiesa] concessero con tutto il sito al Cardinale Ferdinando de Medici, che fù poi detto Leone XI. di felice memoria, il quale la rinouò, & ornò assai.“ Felini identifiziert den Auftraggeber der Erneuerungs- und Verschönerungsmaßnahmen fälschlicherweise mit Ferdinando de’ Medici, nicht mit Alessandro Ottaviano de’ Medici, der als Papst Leo XI. aus dem Konklave 1605 hervorgegangen ist.

<sup>814</sup> Mercati 1629, Taf. 4, beschr.: „Tempio di Minerua Medica di la da S.<sup>ta</sup> Bibiana“. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 144, Kat. 15; Bellini / Leach 1983, S. 377, Kat. 15; Settis 1995, S. 24, S. 49, Kat. 4.

<sup>815</sup> Radierung: 263 x 210 mm, beschr. u.: „ALL’ILL.<sup>MO</sup> SIG. ET PRON. COL.<sup>MO</sup> SIG. MARCELLO SACCHETTI / Ill.<sup>mo</sup> Sig. nel presente foglio, ch’io ho intagliato da un’opera del Sig. Pietro Cortonese in S. Bibiana si rapresenta a V. S. Ill.<sup>ma</sup> il nome di lui che conosce, et il mio / che per anco non sel’ è fatto conoscere. Nell’uno gusterà i saggi di solito valore; et nell’altro le piacerà gradire una singular devotione, qual io le dedico insieme / con questo intaglio. Et le faccio humilissima riverenza. In Roma li 20. di Dicembre. 1626. / D. V. S. Ill.<sup>ma</sup> Humilissimo Ser.<sup>re</sup> Gio. Batta Mercati F.“. Angaben nach: Boscarelli 1992, S. 134–135, Kat. 73 (Piacenza, Privatsammlung). Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 140–141, Kat. 5; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 10, S. 186, Kat. 5; Le Blanc 1854–1890, Bd. 2, S. 11–12, Kat. 5; Bellini / Leach 1983, S. 369, Kat. 5; Giannotti 1991, S. 186, Abb. 3, S. 188; Bellini 1992, S. 134–135, Kat. 73; Settis 1995, S. 16–18, Abb. 13

<sup>816</sup> Mercati 1629, Taf. 5–10. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 144, Kat. 16–21; Bellini / Leach 1983, S. 378–383, Kat. 16–21; Settis 1995, S. 24, S. 49–51, Kat. 5–10;

<sup>817</sup> Mercati 1629, Taf. 11, beschr.: „Sotto San Pietro in Vincolo.“. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 144, Kat. 22; Petrucci 1932, S. 480; Bellini / Leach 1983, S. 384, Kat. 22; Settis 1995, S. 24, S. 51, Kat. 11.



Nähe der Kirche San Pietro in Vincoli.<sup>818</sup> Für die nächste Tafel dient das Kolosseum selbst als Ausgangspunkt der Aufnahme: Der Betrachterstandpunkt liegt in einer der äußeren Partien im Süden der Ruine. Santo Stefano Rotondo wird in den Blick genommen.<sup>819</sup> Wieder scheint der von Mercati geführte Rombesucher der Richtung seines Blickes zu folgen. Der Titel der nächsten Radierung lokalisiert den Betrachterstandpunkt in unmittelbarer Nähe von Santo Stefano Rotondo, „presso alla Navicella“.<sup>820</sup> In einer weiteren Aufnahme, die ebenfalls nahe der „Navicella“, der Kirche Santa Maria in Domnica, entstanden ist, wird das Kolosseum erneut als ein nicht identifiziertes und doch den Bildhintergrund dominierendes Motiv sichtbar.<sup>821</sup>

Mit der folgenden Radierung begibt sich Mercati wieder in unmittelbare Nähe eines äußerst prominenten Monuments der Stadt, der Patriarchalbasilika Santa Maria Maggiore. Und wieder konzentriert er sich auf ein Areal, das gänzlich verlassen und unberührt vom Leben des barocken Rom zu sein scheint.<sup>822</sup>

Die 17. Tafel der „*Alcune Vedute*“ führt den Betrachter zu dem weiten Gelände des Forum Romanum, dem fünf aufeinanderfolgende Blätter gewidmet sind.<sup>823</sup> In der zweiten Forumsansicht ist erneut die Silhouette des Kolosseums im Hintergrund sichtbar.<sup>824</sup> Mercatis Rundgang scheint wieder auf dieses bedeutende Bauwerk hin gerichtet zu sein. Jedoch verzichtet der Künstler auch hier auf eine direkte, „unverstellte“ Präsentation der Ruine in Form einer umfassenden Gesamtansicht. Der Besuch des Forum Romanum endet mit der 21.

<sup>818</sup> Mercati 1629, Taf. 12, beschr.: „Il Medesimo“. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 144, Kat. 23; Bellini / Leach 1983, S. 385, Kat. 23. Vgl.: Settis 1995, S. 51, Kat. 12: „Quello che è qui ‘il medesimo’ non è, credo, solo il rudere rappresentato, ma il punto di vista, o meglio la zona (‘sotto San Pietro in Vincolo’, più precisamente dietro l’abside) da cui il Mercati sta disegnando la sua veduta, guardando verso sud-est.“

<sup>819</sup> Mercati 1629, Taf. 13, beschr.: „Veduta dall’anfiteatro a S.<sup>1</sup> Stefano Rotondo.“. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 144, Kat. 24; Petrucci 1932, S. 481, S. 488; Bellini / Leach 1983, S. 386, Kat. 24; Settis 1995, S. 24, S. 51, Kat. 13.

<sup>820</sup> Mercati 1629, Taf. 14, beschr.: „Presso alla Nauicella“. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 145, Kat. 25; Petrucci 1932, S. 479; Bellini / Leach 1983, S. 387, Kat. 25; Giannotti 1991, S. 194, Abb. 13; Settis 1995, S. 24, S. 51, Kat. 14. Vgl.: Felini / Franzini 1610, S. 168: „La Chiesa detta S. Maria in Domenica, & anco detta la Nauicella. QVesto luogo è detto la Nauicella per esserui innanzi la porta della Chiesa vna Nauicella di marmo, & è pensiero che quì fosse posta da qualch’vno che in mare hauesse hauuto qualche pericolo grande, & facesse tal voto.“

<sup>821</sup> Mercati 1629, Taf. 15, beschr.: „L’istesso“. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 145, Kat. 26; Petrucci 1932, S. 478; Bellini / Leach 1983, S. 388, Kat. 26; Reed / Wallace 1989, S. 161–162, Kat. 79; Settis 1995, S. 24, S. 52, Kat. 15.

<sup>822</sup> Mercati 1629, Taf. 16, beschr.: „Dalla Saburra a S.<sup>ta</sup> Maria Maggiore da j Zengari“. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 145, Kat. 27; Petrucci 1932, S. 481; Bellini / Leach 1983, S. 389, Kat. 27; Settis 1995, S. 24, S. 52, Kat. 16; Zeitler 1995, Kat. 25. Zu der Bezeichnung für das westlich von Santa Maria Maggiore, nahe den Kirchen Santa Pudenziana und San Lorenzo in Panisperna gelegene Viertel: Felini / Franzini 1610, S. 216: „Et di sopra sul monte, doue hora è il Monasterio di S. Lorenzo in Palisperna, erano le stufe Olimpie, molto grandi d’edificio; percioche ariuaano dall’vna all’altra banda, come dalla parte di S. Maria Maggiore, si può meglio vedere; & spesso vi vanno à stare i poueri Zingari, ò altri.“

<sup>823</sup> Mercati 1629, Taf. 17–21. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 145, Kat. 28–32; Bellini / Leach 1983, S. 390–394, Kat. 28–32; Settis 1995, S. 24, S. 52–53, Kat. 17–21.

<sup>824</sup> Mercati 1629, Taf. 18, beschr.: „L’istesso“. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 145, Kat. 29; Bellini / Leach 1983, S. 391, Kat. 29; Settis 1995, S. 24, S. 52, Kat. 18.

Tafel, mit einer Wiedergabe des im Kloster von Santa Francesca Romana erhaltenen Venus- und Romatempels.<sup>825</sup> An diesem Ort müsste sich Mercatis Romreisender lediglich nach Osten wenden und könnte so die gewaltige Ruine des Kolosseums in den Blick nehmen, in der Art jener „klassischen“ Veduten, wie sie in den Werken Étienne Du Péracs, Antoine Lafrérys und Bernardo Gamuccis bereits im 16. Jahrhundert erschienen sind. Stattdessen führt Mercati seinen Betrachter jedoch an dem Amphitheater vorbei und präsentiert in der folgenden Radierung den südlich der Kirche Santi Giovanni e Paolo verlaufenden Clivo di Scauro.<sup>826</sup>

Mit der 22. Tafel lässt Mercati die Reihe jener Radierungen, die dem verlassenen, von Ruinen und Landschaft geprägten Areal im Südosten Roms gewidmet sind, zunächst enden. Auch in den folgenden Darstellungen sind einzelne antike Monumente erkennbar. Sie erscheinen nun jedoch eingebettet in das urbane Leben des barocken Rom: die Ehrensäulen des Trajan und des Marc Aurel mit den Statuen der Apostelfürsten Petrus und Paulus sowie die hinter dem Palazzo Madama erhaltenen Ruinen der Nerothermen.<sup>827</sup> In diesem Teil seiner Publikation bewegt sich Mercati wiederum in direkter Nähe von Bauwerken, die mit der Familie der Medici verknüpft sind, dem Palazzo Madama sowie, in der 26. Tafel, dem innerhalb des Palazzo Colonna gelegenen „Cortille del Cardinal di Fiorenza Leone XI.“, mit der als „Frontispicium Neronis“ bezeichneten Ruine eines antiken Tempels und der mittelalterlichen Torre Mesa.<sup>828</sup>

Möglicherweise inspiriert durch die Person Papst Leos XI. de' Medici nähert sich Mercatis Rundgang nun dem Vatikan. Die 28. Tafel rückt die südlich des Petersplatzes gelegene Porta Cavalleggeri mit dem dahinter aufragenden Apostolischen Palast in den Fokus der Darstellung.<sup>829</sup> Hier schließt sich eine Vedute der Engelsburg mit San Pietro in Vaticano im Hintergrund an.<sup>830</sup>

<sup>825</sup> Mercati 1629, Taf. 21, beschr.: „Dietro Santa Maria noua“. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 145, Kat. 32; Bellini / Leach 1983, S. 394, Kat. 32; Settis 1995, S. 24–25, S. 53, Kat. 21.

<sup>826</sup> Mercati 1629, Taf. 22, beschr.: „Sotto S.<sup>1</sup> Gioanne e pollo“. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 145, Kat. 33; Bellini / Leach 1983, S. 395, Kat. 33; Settis 1995, S. 25, S. 53, Kat. 22.

<sup>827</sup> Mercati 1629, Taf. 23–25. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 145, Kat. 34–36; Petrucci 1932, S. 482; Bellini / Leach 1983, S. 396–398, Kat. 34–36; Settis 1995, S. 25, S. 53–54, Kat. 23–25. Zu den im 17. Jahrhundert sichtbaren Überresten der Nerothermen: Felini / Franzini 1610, S. 269: „LE Neroniane & Alessandrine erano dietro à S. Eustachio sicome se ne vedono vestigij particolarmente dietro al palazzo de Medici in piazza Madama. vogliono che siano dette Neroniane perche Nerone le facesse, & Alessandrine, perche dappoi Alessandro Seuro le ristaurasse, ò come vogliono altri, come Lampridio che le edificasse Alessandro di nuouo presso à quelle di Nerone.“

<sup>828</sup> Mercati 1629, Taf. 26, beschr.: „Cortille del Cardinal di Fiorenza Leone xi<sup>o</sup>“. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 145, Kat. 37; Bellini / Leach 1983, S. 399, Kat. 37; Settis 1995, S. 25, S. 54, Kat. 26.

<sup>829</sup> Mercati 1629, Taf. 28, beschr.: „Porta di Cauallegeri“. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 145, Kat. 39; Bellini / Leach 1983, S. 401, Kat. 39; Settis 1995, S. 25, S. 54–55, Kat. 28

<sup>830</sup> Mercati 1629, Taf. 29, beschr.: „Castelo S.<sup>1</sup> Angello“. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 145, Kat. 40; Bellini / Leach 1983, S. 402, Kat. 40; Settis 1995, S. 25, S. 55, Kat. 29. Zu der Vedute der Engelsburg: Krönig 1961, S. 391, Abb. 272: „Bild 29 der 52 Tafeln gibt eine Ansicht der Engelsburg, die in kleinem Format, 8,8 x 12,6 cm, in der lockeren und zarten Strichtechnik und der ganz neuen und unkonventionellen

Mit den drei folgenden Ansichten kehrt Mercati zurück in die von antiken Bauwerken dominierten Areale der Stadt. Nun wird das Forum Boarium mit dem Bogen des Janus Quadrifrons und der Kirche San Giorgio in Velabro, mit dem Tempel der Vesta, dem Tiberufer und dem Ponte Rotto in den Blick genommen.<sup>831</sup>

Im letzten Teil seines Tafelwerks konzentriert sich Mercati auf einzelne antike Baukomplexe, die in mehreren Ansichten ausführlich dokumentiert werden, zunächst den Palatinshügel mit den Überresten der kaiserlichen Paläste, die Caracallathermen und schließlich das Amphitheater des antiken Rom.<sup>832</sup>

Zum Abschluss der „*Alcune Vedute*“ führt Mercati seinen Besucher wieder hinaus aus dem von der aurelianischen Stadtmauer umschlossenen Gebiet. Zunächst wird Rom aus der Ferne von einem nördlich der Porta del Popolo gelegenen Standpunkt, „*Fuori del popolo a Mano Manco*“, quasi rückblickend betrachtet. San Pietro in Vaticano erscheint als schemenhafte Silhouette weit im Hintergrund.<sup>833</sup> Mit der letzten Radierung hat sich Mercati dagegen auf die Südseite der Stadt begeben. Eine Gesamtansicht des an der Via Appia gelegenen Grabmals der Cecilia Metella beschließt den Tafelband.<sup>834</sup>

In den von Mercati gewählten Bildtiteln spiegelt sich die Gestaltung der Publikation als imaginärer Rundgang durch die Ewige Stadt wider. Der Künstler verzichtet hier auf ausführliche Erläuterungen zu den dargestellten Motiven. Stattdessen wird immer wieder auf den jeweiligen Betrachterstandpunkt, von dem aus die Ansichten konzipiert worden sind, hingewiesen.<sup>835</sup> Dabei kann das in der einen Wiedergabe noch dominierende Bildmotiv

---

Bildkomposition eine neue Art des Sehens verrät. Die Peterskuppel erscheint hier unmittelbar über der Außenbastion der Engelsburg und ihr nahe benachbart, ohne daß der Tiber überhaupt sichtbar ist. Hügelige Bodenwellen im Vordergrund und ein Baum als seitliche Kulisse, der ebenso wie die Fahnenstange der Engelsburg den oberen Bildrand berührt. Ungemein bezeichnend ist in diesem kleinen Blatt der Durchbruch einer freieren Auffassung der Vedute, bei der das malerische Interesse in den Vordergrund tritt, und die offensichtlich ganz bewußt das Monument von einer ungewohnten Seite aus zeigt, gerade nicht von der Brücke her. Auch der Titel der Bildfolge läßt diese neue Einstellung deutlich erkennen.“

<sup>831</sup> Mercati 1629, Taf. 30–32. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 145, Kat. 41–43; Petrucci 1932, S. 486; Bellini / Leach 1983, S. 403–405, Kat. 41–43; Settis 1995, S. 25–26, S. 55–56, Kat. 30–32.

<sup>832</sup> Mercati 1629, Taf. 36–39 (Palatin), Taf. 40–45 (Caracallathermen), Taf. 46–50 (Kolosseum). Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 145–146, Kat. 47–61; Bellini / Leach 1983, S. 409–423, Kat. 47–61; Settis 1995, S. 26, S. 57–59, Kat. 36–50.

<sup>833</sup> Mercati 1629, Taf. 51, beschr.: „*Fuori del popolo a Mano Manco*“. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 146, Kat. 62; Bellini / Leach 1983, S. 424, Kat. 62; Settis 1995, S. 26, S. 59–60, Kat. 51.

<sup>834</sup> Mercati 1629, Taf. 52, beschr.: „*Sepulcrum M Mallorum chiamato Capo di Boue*“. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 146, Kat. 63; Bellini / Leach 1983, S. 425, Kat. 63; Settis 1995, S. 26, S. 60, Kat. 52.

<sup>835</sup> So z. B. in der Ansicht von Santo Stefano Rotondo, wo das Kolosseum explizit als Betrachterstandpunkt genannt ist: Mercati 1629, Taf. 13; Radierung: 96 x 130 mm (Platte), 152 x 201 mm (Blatt), beschr. m. o.: „*Veduta dall’anfiteatro a S.<sup>1</sup> Stefano Rotondo*“, num. l. o.: „13“. Auch eine Vedute der Kaiserpaläste auf dem Palatin ist von einer Position in unmittelbarer Nähe des Kolosseums aufgenommen worden. Die Inschrift läßt den Betrachterstandpunkt nun aber undefiniert, obwohl am rechten Bildrand drei Achsen der Kolosseumsfassade sichtbar werden: Mercati 1629, Taf. 33; Radierung: 94 x 129 mm (Platte), beschr. m. o.: „*Pallazo Maggiore da lontano*“, num. l. o.: „33“. Angaben zu beiden Radierungen nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.B.26. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 144–145, Kat. 24, Kat.

durchaus als Ausgangspunkt für die folgende Komposition dienen. Die Tafeln verbinden sich so zu einer Reihe vielfältiger visueller Eindrücke, wie sie sich auch Ferdinando de' Medici während seines Rombesuches 1628 geboten haben mögen. Trotz des im Titel formulierten Anliegens, „luoghi dishabitati“, verlassene Orte zu zeigen, werden doch einige der Radierungen durch lebhaft agierende Staffagefiguren bereichert. Dabei treten immer wieder zwei männliche Gestalten auf, vermutlich ein Romreisender und sein Fremdenführer, die gemeinsam die Monumente zu studieren und zu kommentieren scheinen.<sup>836</sup>

Im Rahmen dieses imaginären Rundgangs durch Rom wird das Kolosseum gemeinsam mit anderen Monumenten, als Hintergrundarchitektur, wahrgenommen und kann auch selbst als Betrachterstandpunkt dienen. Mercatis Weg über den Esquilin, den Quirinal und das Forum Romanum scheint immer wieder in die Nähe des Monuments zu führen. Mit seinen Kompositionen vollzieht der Künstler die Perspektive eines Reisenden nach, der die Stadt entlang abgelegener Routen nach und nach erkundet. Erstmals tritt das Kolosseum in der elften Tafel in Erscheinung, in einer, wie der Bildtitel informiert, nahe San Pietro in Vincoli entstandenen Aufnahme (Abb. 55).<sup>837</sup> Hier zeichnet sich, hinter einer Exedra der Trajansthermen, die monumental aufragende Nordfassade des Amphitheaters ab. Ein schmaler Pfad, der von der vordersten Ebene bis weit in die Tiefe des Bildraumes führt, scheint den Betrachter regelrecht in die Komposition hineinzuziehen und ihn zu verleiten, sich der nur teilweise sichtbaren Architektur des antiken Baus zu nähern, um sie genauer in den Blick nehmen zu können.

In ähnlicher Weise wird das Kolosseum in einer der folgenden Radierungen präsentiert: Wieder verweist der Bildtitel ausdrücklich auf den gewählten Betrachterstandpunkt, der nun südlich der Ruine, nahe den Kirchen Santo Stefano Rotondo und Santa Maria in Domnica, zu lokalisieren ist (Abb. 56).<sup>838</sup> Das römische Amphitheater erscheint als Hintergrundmotiv, schemenhaft und in weiter Ferne, größtenteils verdeckt durch die im Vordergrund sichtbaren Ruinen des Claudiustempels. Wieder führt ein Weg einladend in den Bildraum hinein, wird

---

44; Petrucci 1932, S. 481, S. 483, S. 488; Bellini / Leach 1983, S. 386, Kat. 24, S. 406, Kat. 44; Settis 1995, S. 24, S. 26, S. 51, Kat. 13, S. 56, Kat. 33.

<sup>836</sup> Vgl. z. B.: Mercati 1629, Taf. 6, Taf. 12, Taf. 29, Taf. 35, Taf. 43, Taf. 46.

<sup>837</sup> Mercati 1629, Taf. 11: Radierung: 95 x 130 mm (Platte), 152 x 202 mm (Blatt), beschr. l. o.: „Sotto San Pietro in Vincolo.“, num. l. o.: „11“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.B.26. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 144, Kat. 22; Petrucci 1932, S. 480; Bellini / Leach 1983, S. 384, Kat. 22; Settis 1995, S. 24, S. 51, Kat. 11.

<sup>838</sup> Mercati 1629, Taf. 15: Radierung: 98 x 130 mm (Platte), 152 x 200 mm (Blatt), beschr. l. o.: „L'istesso“, num. l. o.: „15“, bez. r. u.: „G. M. F.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.B.26. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 145, Kat. 26; Petrucci 1932, S. 478; Bellini / Leach 1983, S. 388, Kat. 26; Reed / Wallace 1989, S. 161–162, Kat. 79; Settis 1995, S. 24, S. 52, Kat. 15.

jedoch zugleich verstellt durch eine hohe Mauer mit einem verschlossenen Tor. Hier handelt sich um eine seitenverkehrte Wiedergabe: Die hohe Außenwand des Kolosseums ragt links der Bruchstelle in den Himmel hinauf, die Ruinen des Claudiustempels sind rechts der Via Claudia sichtbar, ganz im Gegensatz zu der tatsächlichen Situation in Rom. Trotz seiner Bildtitel, in denen der Betrachterstandpunkt genau definiert wird, scheint Mercati somit nicht in erster Linie an einer topographisch exakten Aufnahme der römischen Wirklichkeit gelegen zu haben. Vielmehr versucht er, die Wirkung einzelner Areale mit der ihnen eigenen Atmosphäre einzufangen. Dementsprechend unterscheiden sich die beiden Darstellungen des römischen Amphitheaters erheblich voneinander: Während sich das Kolosseum in der Ansicht von Norden gleich einem dunklen, fest umschlossenen Körper hinter den Ruinen der Trajansthermen hervorzuschieben scheint, wird dasselbe Bauwerk in der Wiedergabe von Süden in gänzlich anderer Weise gezeigt, als ein unvermittelt hinter einem Mauerzug auftauchendes, in feinen Linien skizziertes, kaum wahrnehmbares Motiv. Das Kolosseum tritt weit in den Bildraum zurück. Der Betrachter scheint sich von dem Bauwerk bereits abgewandt zu haben. Es ist nur noch schemenhaft im Hintergrund des bisher zurückgelegten Weges zu sehen.

Die feine Differenzierung der Präsenz und Sichtbarkeit des Kolosseums im Bildraum erreicht Mercati durch die Technik des stufenweisen Ätzens. In diesem Verfahren setzt der Künstler seine Kupferplatte mehrmals der Säure aus. Zugleich deckt er jene Partien, die im fertigen Druck hell erscheinen sollen, frühzeitig ab und vermindert dort die Wirkung der Säure. Mercati erzeugt so sehr subtile Tonabstufungen, die es ihm ermöglichen, atmosphärische Werte zu vermitteln, wie die Wirkung von Licht und Schatten im Raum und auf den Oberflächen, sowie das allmähliche Verschimmen der Konturen in der Ferne.<sup>839</sup>

Wie bereits im Titel und in der Widmung ausdrücklich formuliert, bilden Orte, keine einzelnen Monumente, den eigentlichen Gegenstand des Tafelwerks. Diese Intention prägt auch die Gestaltung der Kolosseumbilder. Die nahe Santa Maria in Domnica entstandene Aufnahme, in deren Hintergrund die Ruine des Amphitheaters sichtbar ist, präsentiert im Zentrum der Komposition einen freien Raum, eine in hellen Sonnenschein getauchte Leere, die umrahmt ist von den Mauerzügen des Claudiustempels sowie einer Baumgruppe am linken Bildrand (Abb. 56). Der Blick des Betrachters wandert ungehindert von den Motiven des Vordergrundes zu der Silhouette des Kolosseums und zu den noch dahinter in weiter Ferne liegenden, kaum wahrnehmbaren Mauerzügen auf dem Esquilin. Mercati benutzt die verschiedenen Helligkeitsstufen nicht nur für die Wiedergabe der in unterschiedlicher Distanz

---

<sup>839</sup> Zu der „Acquaforte per coperture“: Petrucci 1932, S. 483, S. 486–488; Petrucci 1956, S. 116, S. 118–119; Reed / Wallace 1989, S. 160–162; Settis 1995, S. 39–40.

zueinander postierten Bildelemente. Die Mauern im Vordergrund scheinen von einer gleißenden Mittagssonne angestrahlt zu werden. Es bilden sich scharfe Kontraste, wo helle, lichterfüllte Partien unmittelbar an dunkle Schattenzonen stoßen. Gegenüber diesen intensiv ausgeleuchteten, klar umrissenen Formen verschwimmen die Einzelheiten der in weiter Ferne aufragenden Kolosseumsarchitektur. Die Silhouette scheint vor den Augen des Betrachters im Sonnenlicht zu flimmern.

Ganz anders stellt sich die Kolosseumsruine in der Ansicht vom Esquilin dar (Abb. 55). Hier bildet sie eine dunkle, sich deutlich gegen den hellen Horizont, aber auch gegenüber den im Vordergrund liegenden Überrest der Trajansthermen abzeichnende, kompakte Architektur. Wieder lässt sich kein zentrales, die gesamte Ansicht dominierendes Hauptmotiv der Komposition ausmachen. Der Blick des Betrachters wird über den hell ausgeleuchteten Weg an der im Vordergrund postierten Thermenarchitektur und einem detailliert gezeichneten Baum vorbei, hinab in das Kolosseumstal gelenkt.

Der imaginäre, von Mercati geführte Besucher hat in diesen beiden Radierungen das Kolosseum von Norden und Süden in den Blick genommen, also von jenen Seiten, von denen sich das Monument in ganz unterschiedlicher Weise dem Betrachter präsentiert, einerseits als gewaltiges Bauwerk mit steil aufragender mehrgeschossiger Fassade, andererseits als riesige zerstörte Ruinenarchitektur. Mit der Ansicht des Forums tritt das Amphitheater wiederum prominent in Erscheinung, diesmal in einer Aufnahme von Westen (Abb. 57).<sup>840</sup> Der Betrachter befindet sich nun westlich der drei Säulen des Dioskurentempels und blickt nach Südosten in Richtung Santa Francesca Romana. Zu beiden Seiten erheben sich Bauten des antiken und nachantiken Rom, der Romulustempel, die Maxentiusbasilika, einige einfache Häuser mit Satteldächern sowie die 1617 errichtete Kirche Santa Maria Liberatrice. Mercati zeigt das Forum als einen verlassenen Ort, der abseits des städtischen Treibens liegt. Er entwickelt seine Komposition ganz ähnlich den vorhergehenden Ansichten des Kolosseums: Der Blick des Betrachters wird über mehrere in unterschiedlichen Ebenen des Bildraumes postierte Einzelelemente geführt. Ein eigentliches Hauptmotiv ist nicht auszumachen. Die Lichtregie unterscheidet sich jedoch deutlich von den beiden anderen Radierungen. Das Forum wird in ein recht gleichmäßiges Licht getaucht. Die scharfen Kontraste zwischen den beleuchteten und den verschatteten Zonen, die die vorherigen Darstellungen entscheidend geprägt haben, sind deutlich gemildert.

---

<sup>840</sup> Mercati 1629, Taf. 18: Radierung: 95 x 129 mm (Platte), 152 x 202 mm (Blatt), beschr. l. o.: „L'istesso“, num. l. o.: „18“, bez. m. u.: „G. M. F.“ Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 145, Kat. 29; Bellini / Leach 1983, S. 391, Kat. 29; Jatta 1992, S. 32, Abb. VII; Settis 1995, S. 24, S. 52, Kat. 18.

In seinen Radierungen bietet Mercati überraschende Ansichten und Ausblicke auf die Kolosseumsruine, die sich abhängig von den gewählten Perspektiven und den Lichtverhältnissen von immer wieder neuen Seiten präsentiert. Die einzelnen Bilder fügen sich dabei keineswegs zu einem einheitlichen, kongruenten Gesamteindruck des Bauwerks. Und doch scheint das Kolosseum für die Konzeption dieses ersten Teils der „*Alcune Vedute et Prospettive*“ von außerordentlicher Bedeutung gewesen zu sein, als ein allgegenwärtiger Bezugspunkt, um den sich die gesamte Route Mercatis stetig zu drehen scheint.<sup>841</sup>

Im letzten Teil seiner Publikation wendet sich der Künstler erneut dem Kolosseum zu, mit fünf Radierungen, die nun ausschließlich der antiken Ruine gewidmet sind. Dabei verzichtet Mercati jedoch wiederum dezidiert auf eine Gesamtansicht des Bauwerks, anhand derer er die Architektur in ihrem städtischen und landschaftlichen Kontext, mit Konstantinsbogen und Meta Sudans, zeigen könnte. Stattdessen führt er seinen Betrachter direkt in das Innere der Ruine (Abb. 58).<sup>842</sup>

Die Kompositionsweise, die Mercati für die Innenansichten des Kolosseums wählt, weist zahlreiche Übereinstimmungen mit den Wiedergaben im ersten Teil der Publikation auf. Auch hier wird nicht ein einzelnes, die Darstellung dominierendes Hauptmotiv fokussiert. Vielmehr wird der facettenreiche Raum in Inneren der Ruine dem Betrachter nach und nach vor Augen geführt. So öffnet sich in der ersten, dezidiert als Kolosseumsansicht definierten Darstellung, „*Anfiteatro dello Collizeo*“, ein einladender Weg, der, gerahmt von hohen Steinbrocken und Gemäuer, bis an den vorderen Bildrand heranreicht und zugleich in die Tiefe der Komposition überleitet. Zwei Staffagefiguren scheinen in die Ruine voranzugehen. Das Ziel dieser Gestalten ist wohl eine hell erleuchtete Partie, die weit im Hintergrund der Komposition sichtbar wird. Mercati stellt auch hier dunkle und helle Zonen unvermittelt nebeneinander, um eine Tiefenräumlichkeit im Bild zu entwickeln und die Wirkung von Licht und Schatten im Raum zu vermitteln.

Der imaginäre Rundgang, der zu Beginn der Radierungsfolge das Kolosseum kontinuierlich zu umkreisen schien, setzt sich so im Inneren der Ruine fort. Der Betrachter folgt wieder stets seinem eigenen Blick. Die helle Partie, die in der ersten Innenansicht noch in weiter Ferne

<sup>841</sup> Vgl.: Settis 1995, S. 37: „[...] la dimensione dell’ ‘itinerario’: dove il protagonista indiscusso è il Colosseo, già visto da sotto San Pietro in Vincoli (11), poi scelto e indicato in epigrafe come punto di vista (13) e ripresa ancora, sempre da lontano, dalla Navicella (15) e poi dal Campo Vaccino (18); infine, giunti ‘Dietro Santa Maria Nova’ (21) il Colosseo è così vicino che siamo quasi sorpresi di non vederlo. A questo ‘girare intorno’ al Colosseo (eludendo sempre l’ Arco di Costantino), che gli dà nell’intera serie una posizione unica, fino alla serie finale di quattro vedute, corrisponde naturalmente il suo status di rappresentante massimo delle rovine di Roma“.

<sup>842</sup> Mercati 1629, Taf. 46: Radierung: 95 x 129 mm (Platte), 152 x 204 mm (Blatt), beschr. I. o.: „*Anfiteatro dello Collizeo*“, num. I. o.: „46“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.B.26. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 146, Kat. 57; Petrucci 1932, S. 484; Bellini / Leach 1983, S. 419, Kat. 57; Settis 1995, S. 26, S. 59, Kat. 46.

liegt, dient in der folgenden Darstellung als Ausgangspunkt der Komposition. Der Betrachter ist ins Innere der Arena gelangt. Sein Blick wird durch die riesige Bruchstelle, mit der sich die Architektur nach Süden öffnet, zum Monte Celio gelenkt (Abb. 59).<sup>843</sup> Auch in der folgenden Tafel ist diese Partie des Kolosseums Gegenstand der Darstellung (Abb. 60).<sup>844</sup> Nun liegt der Betrachterstandpunkt aber jenseits der Bruchstelle. Der von Mercati geleitete Besucher ist offenbar aus dem Kolosseum herausgetreten und blickt dahin zurück, wo er sich kurz zuvor noch befunden hat. Die Arena mit der rückwärtigen Nordfassade und den Überresten der Zuschauerreihen wird sichtbar. Die beiden folgenden Tafeln führen wieder zurück in das Innere der Ruine, in einen unmittelbar neben der Bruchstelle gelegenen Korridor. Am rechten Bildrand sind noch die geborstenen Mauern der südlichen Außenwand, im Hintergrund links ein Teil der erhaltenen Nordfassade erkennbar (Abb. 61).<sup>845</sup> Die letzte Radierung zum Kolosseum zieht den Besucher weiter in das Dunkel der Gänge und Gewölbe hinein (Abb. 62).<sup>846</sup> Die Komposition dieser Ansicht ähnelt dem am Beginn der gesamten Folge stehenden Kolosseumbild. Wieder öffnet sich im Zentrum der Darstellung ein breiter Korridor, umfassen von hohen Mauern und dunklen Gewölben. Der Blick wird auch hier auf ein helles Areal im Hintergrund gelenkt. Die beiden Gestalten, die in der ersten Innenansicht des Kolosseums dem imaginären Besucher quasi in das Innere voranzugehen schienen, sind jetzt allerdings verschwunden. Die Ruine präsentiert sich als menschenleerer Raum. Die Wirkung von Licht und Schatten, das unvermittelte Nebeneinander von hellen und dunklen Zonen wird auch in diesen beiden letzten Kolosseumansichten differenziert erfasst. Ebenso unvermittelt, wie Mercati den Betrachter mit der 46. Tafel in das Innere der Ruine geführt hat, so leitet er ihn auch hinaus: Dem äußeren Erscheinungsbild wird wieder keinerlei

<sup>843</sup> Mercati 1629, Taf. 47: Radierung: 95 x 129 mm (Platte), 152 x 203 mm (Blatt), beschr. l. o.: „Listesso“, num. l. o.: „47“, bez. m. u.: „G.M.F.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.B.26. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 146, Kat. 58; Bellini / Leach 1983, S. 420, Kat. 58; Settis 1995, S. 26, S. 59, Kat. 47; Oehler 1997, S. 91, Kat. 18.3.

<sup>844</sup> Mercati 1629, Taf. 48: Radierung: 95 x 129 mm (Platte), 151 x 203 mm (Blatt), beschr. l. o.: „Listesso“, num. l. o.: „48“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.B.26. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 146, Kat. 59; Bellini / Leach 1983, S. 421, Kat. 59; Settis 1995, S. 26, S. 59, Kat. 48.

<sup>845</sup> Mercati 1629, Taf. 49: Radierung: 96 x 130 mm (Platte), 151 x 201 mm (Blatt), beschr. r. o.: „Listesso“, num. r. o.: „49“, bez. l. u.: „G. M. F.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.B.26. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 146, Kat. 60; Petrucci 1932, S. 485; Bellini / Leach 1983, S. 422, Kat. 60; Settis 1995, S. 26, S. 59, Kat. 49.

<sup>846</sup> Mercati 1629, Taf. 50: Radierung: 95 x 129 mm (Platte), 152 x 203 mm (Blatt), num. in der Darstellung: „50“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.B.26. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 146, Kat. 61; Bellini / Leach 1983, S. 423, Kat. 61; Settis 1995, S. 26, S. 59, Kat. 50.



Beachtung geschenkt. Die Tafel, die an die fünf Innenansichten des Kolosseums anschließt, ist einem nördlich der Stadt, nahe der Porta del Popolo gelegenen Areal gewidmet.<sup>847</sup>

Mit seiner Interpretation der Vedute als ein Bild von Stimmungen und Eindrücken, die sich dem Reisenden während eines Rundgangs in der Stadt bieten, distanziert sich Giovanni Battista Mercati von den römischen Graphikproduktionen des 16. Jahrhunderts und seiner eigenen Zeit. Im Unterschied zu Étienne Du Pérac, Antoine Lafréry und Giovanni Antonio Dosio bemüht der Künstler sich weniger um eine topographisch exakte und analytische Wiedergabe der architektonischen Überreste des antiken Rom. Stattdessen entwirft er dezidiert unrepräsentative Ansichten, die einzelne Sehenswürdigkeiten aus neuen und ungewöhnlichen Perspektiven zeigen. Seitenverkehrte Wiedergaben mischen sich mit seitenrichtigen Aufnahmen, eine Offenheit bezüglich der Darstellung römischer Realität, die bereits in den Radierungen des Hieronymus Cock spürbar gewesen ist: Die Werke beider Künstler sind geprägt von einer Auffassung der Vedute, die das Motiv der Ruine in enger Verbundenheit mit der sie umgebenden Landschaft präsentiert. Aspekte des Phantastischen und Unheimlichen, die in Hieronymus Cocks Ruinenbildern präsent waren, sind allerdings nun gänzlich verschwunden.

Mercatis Publikation bleibt weitgehend unbeachtet auf dem Druckgraphikmarkt des 17. Jahrhunderts. Auf dem Titelblatt der Erstaussgabe sind weder Verleger noch Buchhändler, die den Handel mit den Radierungen organisiert haben mögen, verzeichnet.<sup>848</sup>

Die Singularität der „*Alcune Vedute et Prospettive*“ ist wohl auch in der nicht unbedingt marktgerechten Präsentation der römischen Sehenswürdigkeiten begründet. Giovanni Battista Mercati hat seinen Tafelband sicherlich nicht als Souvenirstück für ein breites Publikum von Romreisenden konzipiert. Vielmehr entwirft er, wie eingangs erwähnt, ein sehr persönlich gestaltetes Erinnerungsalbum für den Großherzog der Toscana, Ferdinando II. de' Medici.

Das Medium der Radierung dient in diesem Kontext weniger der Vermittlung bestimmter Bild- und Textinformationen an eine breite internationale Leserschaft. Im Gegensatz zu den in zahlreichen Auflagen publizierten Tafelbänden und Stadtführern, die den römischen Markt

<sup>847</sup> Mercati 1629, Taf. 51, beschr.: „Fuori del popolo a Mano Manco“. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 146, Kat. 62; Bellini / Leach 1983, S. 424, Kat. 62; Settis 1995, S. 26, S. 59–60, Kat. 51.

<sup>848</sup> Vgl.: Petrucci 1932, S. 485: „Esse [le vedute di Roma di Giambattista Mercati] probabilmente non furono poste sul mercato, prive come sono del nome di un editore; oppure vi ebbero poca fortuna, in un tempo in cui il commercio delle vedute era prevalentemente antiquario e non artistico.“ Georg Kaspar Nagler und Andreas Andresen überliefern allerdings eine späte Auflage der „*Alcune Vedute et Prospettive*“, die im Verlag des Nicolas Langlois erschienen sein soll. Adam Bartsch erwähnt einen dritten Zustand der Serie, verzichtet jedoch auf die Identifizierung des Verlegers. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 143; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 10, S. 187; Andresen 1870–1873 (1982), Bd. 2, S. 158. Zudem werden, im 17. und 18. Jahrhundert, Mercatis Romansichten im Medium der Zeichnung rezipiert. Vgl.: Cianfarani 1956, S. 47–49; Bodart 1975, S. 65–68; Settis 1995, S. 40–41, S. 47–48, Anm. 102, Anm. 111.

des 17. Jahrhunderts dominieren, wendet sich Mercati dezidiert an ein ausgewähltes Publikum, das seine unspektakulären und doch exquisiten Rombilder sicherlich zu schätzen weiß. Die Besonderheit der Radierung als künstlerische Technik, ihre spezifischen Möglichkeiten im Bereich der Nuancierung verschiedener Tonstufen, werden von Mercati konsequent genutzt, um reiche und vielschichtige Darstellungen der römischen Architektur und Landschaft zu entwerfen.

In einer um 1642 datierten Radierungsfolge widmet sich der Künstler erneut dem Thema der römischen Ruine.<sup>849</sup> Jedoch ist das Delikate und Exquisite, das Mercatis frühe Rombilder entscheidend geprägt hat, nun einem gewissen Schematismus gewichen. Die Ansichten des Kolosseums konzentrieren sich, wie bereits 1629, auf die zerstörten und verlassen Gänge im Inneren der Ruine.<sup>850</sup> Die Wirkung von Licht und Schatten auf dem teils geborstenen Gemäuer sowie das unmittelbare Nebeneinander von Hell und Dunkel in den von Stein umschlossenen Korridoren und den offenen Partien der Architektur werden in diesen Radierungen nicht annähernd so überzeugend wiedergeben, wie es Mercati dreizehn Jahre zuvor noch gelungen ist: Die Bruchstellen erscheinen als gerade Schnitte im Mauerwerk. Die Schattenzonen wirken wie mit einem Lineal nachgezogen. Der Entstehungskontext dieser Romansichten ist nicht überliefert. Sie finden in der Forschung zu Leben und Werk des Künstlers wenig Beachtung. Ihre Zuschreibung an Giovanni Battista Mercati ist nicht gesichert, obwohl sie, wie die Radierungen von 1629, mit dem Monogramm „G. M. F.“ gekennzeichnet sind.<sup>851</sup>

Giovanni Battista Mercatis Tafelwerk offenbart eine neue Haltung gegenüber den altbewährten Motiven der Ewigen Stadt. Die prominenten Denkmäler der Antike und des Christentums, für deren Darstellung im 16. und frühen 17. Jahrhundert überzeugende Lösungen entwickelt und verbreitet worden sind, werden aus neuen und ungewohnten Perspektiven betrachtet. Der Wiedererkennungswert der Sehenswürdigkeiten, der sicherlich gerade für Illustrationen in Stadtführern und Vedutensammlungen von erheblicher Bedeutung

<sup>849</sup> Zu dieser Publikation: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 10, S. 187, Kat. 72–95; Nagler 1858–1879, Bd. 2, S. 967, Kat. 2713. Die Jahreszahl „1642“ ist auf einer zu dieser Serie gehörenden Detailansicht des Palatins notiert: Radierung: 130 x 104 mm, bez. l. u.: „LISTESSO“, bez. r. u.: „GMF“, dat. r. u.: „1642“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Museo di Roma, Inv. MR 20263.

<sup>850</sup> Vier Kolosseumbilder der Publikation haben sich im Palazzo Braschi in Rom erhalten. Der ursprüngliche Kontext, in dem sich die Blätter einst befunden haben, ist hier aber nicht überliefert. Vgl.: Radierung: 104 x 129 mm, beschr. l. u.: „ANFITEATRO“, bez. r. u.: „G.M.F.“ (Inv. MR 20267). Radierung: 104 x 129 mm, beschr. l. u.: „Listesso“, bez. r. u.: „G.M.F.“ (Inv. MR 20262). Radierung: 105 x 132 mm, beschr. l. u.: „Listesso“ (Inv. MR 20268) Radierung: 105 x 130 mm, beschr. l. u.: „Listesso“, bez. r. u.: „G.M.F.“ (Inv. MR 20269).

<sup>851</sup> Adam Bartsch erwähnt diese Serie nicht im Zusammenhang mit dem Werk Giovanni Battista Mercatis; Alfredo Petrucci schreibt sie einem anderen Künstler, Giovanni Mitelli, zu. Vgl.: Petrucci 1932, S. 489, Anm. 10: „In alcune collezioni le acqueforti romane del Mercati sono confuse con quelle, di gran lunga inferiori, di Giovan Mitelli, eseguite in numero di 25 nel 1642 e firmate G. M. F.“

gewesen ist, scheint in Mercatis Radierungen eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben. In zahlreichen Bildtiteln wird auf eine Identifizierung der Motive gänzlich verzichtet. Mercati bewegt sich mit seinem Tafelwerk entlang abgelegener Routen, weitgehend unberührt von den Konventionen des römischen Druckgraphikmarktes. So ungewöhnlich und singulär seine einzelnen Bildfindungen auch sein mögen, stellt seine Vedutensammlung doch keineswegs ein völlig isoliertes Phänomen in dieser Zeit dar. Zahlreiche Künstler entwickeln im Verlauf des 17. Jahrhunderts sehr persönliche Sichtweisen auf die Sehenswürdigkeiten Roms, die sich von den Standardbildern der zeitgenössischen Stadtführer und Vedutensammlungen erheblich unterscheiden.

Im Jahr 1640 publiziert der niederländische Maler und Graphiker Bartholomeus Breenbergh ein siebzehn Blatt umfassendes Tafelwerk, die „Verscheijden Vervallen gebouwé Soo binnen als buyten Romen“.<sup>852</sup> Wie bereits im Titel formuliert, konzentriert sich der Künstler auf das Motiv der verlassenen Ruine in ihrer landschaftlichen Umgebung. Die ursprüngliche Bedeutung der Monumente, ihre architektonische Struktur und einstige Funktion, scheinen für die Auswahl und Präsentation der Motive nur eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben. Neben prominenten antiken Sehenswürdigkeiten der Stadt, dem Kolosseum, den Überresten der kaiserlichen Paläste auf dem Palatin sowie den Thermen des Diokletian und des Caracalla, finden auch außerhalb Roms nahe Albano Laziale, Bolsena, Frascati und Tivoli gelegene, zerstörte Bauwerke Aufnahme in den Bildbestand der Publikation.<sup>853</sup> Verbindendes Element dieser Radierungen ist allein das Motiv ruinöser Architektur und ihre Einbindung in den landschaftlichen Kontext. Breenbergh entwickelt, ähnlich wie Mercati, konzentrierte Detailansichten der verschiedenen Ruinen, die das einstige architektonische Ganze nur erahnen lassen. Das Kolosseum präsentiert er nicht in einer umfassenden Gesamtansicht, sondern lenkt den Fokus der Darstellung auf eine Partie im Inneren des Baus (Abb. 63).<sup>854</sup> Ein weitgehend zerstörter Mauerzug mit einer großen Bogenöffnung wird in den Blick genommen. Der Betrachterstandpunkt lässt sich nicht sicher lokalisieren, er befindet sich vermutlich auf Höhe eines der ursprünglich unter dem Zuschauerraum verlaufenden Korridore. Die Mauer mit der Bogenöffnung wäre dann als Überrest eines der ehemaligen

<sup>852</sup> Zu der Publikation: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 4, S. 165–172, Kat. 1–17; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 2, S. 168; Weigel 1843, S. 176, Kat. 1–17; Hollstein 1949–2006, Bd. 3, S. 205–207, Kat. 1–17; Borroni 1962, S. 151, Kat. 8015; Robinson 1979, S. 173–185, Kat. 1–17; Rossetti 2001, Bd. 2, S. 130, Kat. 1301.

<sup>853</sup> Für die Identifizierung der einzelnen Monumente in Breenberghs Publikation: Weigel 1843, S. 176, Kat. 1–17.

<sup>854</sup> Breenbergh 1640, Taf. 10: Radierung: 101 x 62 mm. Angaben nach: Robinson 1979, S. 178, Kat. 10. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 4, S. 169, Kat. 10; Weigel 1843, S. 176, Kat. 10; Hollstein 1949–2006, Bd. 3, S. 206–207, Kat. 10.

Hauptzugänge in das Innere der Arena zu deuten. Im Hintergrund rechts sind weitere Mauern und Gewölbe sichtbar. Diese haben wohl ebenfalls zu den einst unter den Sitzstufen gelegenen Strukturen gehört. Den Akzent der Darstellung legt Breenbergh, wie Mercati, auf das Erfassen jener spezifischen Atmosphäre, die verschiedene Orte innerhalb und außerhalb Roms auszeichnet, auf die besondere Wirkung, die das Licht auf dem geborstenen Mauerwerk und in der landschaftlichen Umgebung hervorruft. Das Medium der Radierung dient in diesem Kontext der Ausarbeitung subtiler Tonstufen, die die Position der einzelnen Elemente im Bildraum sowie die Beleuchtungssituation in Architektur und Landschaft adäquat zu erfassen suchen.

Die riesige Bruchstelle im Süden die Kolosseumsruine, der in Giovanni Battista Mercatis Vedutensammlung allein zwei Tafeln gewidmet sind, rückt auch in anderen druckgraphischen Werken dieser Zeit in das Zentrum der Betrachtung: Der niederländische Maler und Graphiker Jan van Bronchorst konzentriert sich in einer Radierung, die er wohl in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts nach einer Vorlage Cornelis van Poelenburghs angefertigt hat, auf jene vier Bögen, die im Zentrum der südlichen Bruchstelle erscheinen (Abb. 64).<sup>855</sup> Diese werden als ein weitgehend isoliertes Motiv präsentiert. Ihr einstiger Zusammenhang mit der übrigen Architektur des antiken Amphitheaters wird gänzlich im Unklaren belassen. Lediglich der recht konventionell formulierte Bildtitel „Pars Amphitheatri Vespasiani Imp. vulgo il Colisæo dicti“ identifiziert Bronchorsts und Poelenburghs Darstellung als eine Teilansicht des prominenten römischen Monuments.

Das äußere Erscheinungsbild der antiken Architektur, ihre monumentale Fassade und die sich dahinter anschließenden umlaufenden Korridore, sind in diesen Tafelwerken gänzlich aus der Betrachtung des Kolosseums ausgeschlossen. Die Fokussierung auf einzelne Details des Baus kann sich jedoch für die Zuordnung der dargestellten Motive als durchaus problematisch, nicht nur für den Rezipienten, erweisen: In einem 1646 publizierten Tafelwerk mit Radierungen, die der französische Graphiker Gabriel Perelle nach Vorlagen des Jan Asselijn geschaffen hat, wird die Ansicht eines zerstörten, von Pflanzen überwucherten Mauerzuges mit einem Bildtitel versehen, der zwei Alternativen für die Benennung des wiedergegebenen Monuments bietet: „Veue du Colisée ou Amphitheatre de Marcellus“.<sup>856</sup> Ein weiteres

<sup>855</sup> Radierung: 186 x 250 mm, beschr. m. u.: „Pars Amphitheatri Vespasiani Imp. vulgo il Colisæo dicti.“, bez. l. u.: „C. V. Poelenb. Inventor“, bez. r. u.: „I. G. Bronchorst Sculptor.“ Angaben nach: Robinson 1979, S. 90, Kat. 18 (London, British Museum, Department of Prints and Drawings). Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 4, S. 65–66, Kat. 18; Hollstein 1949–2006, Bd. 3, S. 232.

<sup>856</sup> Radierung: ca. 279 x 190 mm (Blatt), beschr.: m. u.: „VEVE DV COLISÉE OV AMPHITHEATRE DE MARCELLVS“, bez. l. u.: „Designe par I. Asselin et graué par Perelle“, bez. r. u.: „A Paris chez Nicolas

Ruinenbild, das in derselben Serie enthalten ist, lässt sich dagegen zweifelsfrei mit einer bestimmten Partie des Kolosseums identifizieren (Abb. 65).<sup>857</sup> Hier wird, wie bereits in den Werken Mercatis und Bronchorsts, die im Süden des Baus gelegene Bruchstelle in Blick genommen, allerdings nun aus einer gänzlich neuen Perspektive. Der Standpunkt des Betrachters befindet sich außerhalb der antiken Architektur. Er blickt in Richtung Westen frontal auf jenen Mauerzug, der ursprünglich die Innenwand des zweiten umlaufenden Korridors gewesen ist und nun, nach Zerstörung der äußeren Partien in diesem Areal, die südliche Abschlusswand des neuzeitlichen Kolosseums bildet. Links der Bruchstelle sind Überreste der einst unter den Sitzreihen gelegenen Strukturen und Gewölbe sichtbar. Im rechten Bildteil öffnet sich dagegen ein Ausblick in die landschaftliche Umgebung. Im Hintergrund sind die Ruine des Venus- und Romatempels sowie Teile des Klosters von Santa Francesca Romana zu erkennen. Perelle hat bei der Übertragung der Vorzeichnung auf die Druckplatte keine Rücksicht auf die Seitenrichtigkeit der Darstellung genommen. Die Wiedergabe erscheint seitenverkehrt.

Ein weiteres Kolosseumbild, das von denselben Künstlern, Jan Asselijn und Gabriel Perelle, geschaffen und ebenfalls 1646 publiziert wird, präsentiert die Ruine in analoger Weise: Wieder rückt die im Süden des Monuments gelegene Bruchstelle in den Fokus der Darstellung.<sup>858</sup> Die nahansichtige, konzentrierte Wiedergabe eines bestimmten Bereiches der Kolosseumsarchitektur wird auch hier mit einem weiträumigen Landschaftsausschnitt verbunden. Ein Großteil des Baus ist von den Rändern der Radierung überschritten, sodass der architektonische Zusammenhang des wiedergegebenen Details mit dem Ganzen im Unklaren belassen wird.

Die von Jan Asselijn und Gabriel Perelle entwickelten Ansichten des Kolosseums erscheinen in verschiedenen französischen Verlagen, unter anderem in dem Pariser Unternehmen des Nicolas Langlois, jenes Verlegers, der vermutlich auch für eine späte Auflage von Giovanni Battista Mercatis „*Alcune Vedute et Prospettive*“ verantwortlich gewesen ist.<sup>859</sup> Pierre

Langlois rue S.<sup>1</sup> Jacques a la victoire.“, num. r. u.: „4“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Museo di Roma, Cart. 14, MR 22999. Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 162, Kat. 1599; Steland 1971, Abb. 30b; Steland 1989, S. 204, Abb. 7 („vermutlich eher Ruinen des Kolosseums“).

<sup>857</sup> Radierung: ca. 274 x 189 mm (Blatt), beschr. m. u.: „VEVE DV COLISÉE“, bez. l. u.: „Dessigné par I. Asselin, et graué par Perelle“, bez. r. u.: „A Paris Chez Nicolas Langlois rue S.<sup>1</sup> Jacques a la victoire“, num. r. u.: „3“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Museo di Roma, Cart. 14, MR 23000. Vgl.: Hollstein 1949–2006, Bd. 1, S. 44, Kat. 3; Steland 1971, S. 57–60, Taf. 30; Steland 1989, S. 204, Kat. 3, Abb. 4.

<sup>858</sup> Radierung: ca. 211 x 255 mm (Platte), beschr. m. u.: „RVYNE DV COLISÉE“, bez. l. u.: „Dessigné par I. Asselin, et graué par Perelle“, bez. r. u.: „P. Mariette exc. Avec priuilege du Roy.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Museo di Roma, Cart. 35, MR 23.012. Vgl.: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 12, S. 243, Kat. 6; Steland 1971, Taf. 25; Steland 1989, S. 42, Abb. 23, S. 205.

<sup>859</sup> Vgl. die Adresse der 1646 publizierten hochformatigen Radierungen zum Kolosseum: „A Paris Chez Nicolas Langlois rue S.<sup>1</sup> Jacques a la victoire.“ Zit. nach den Exemplaren: Rom, Museo di Roma, Cart. 14, MR 22.999 und MR 23.000. Zu Nicolas Langlois' Auflage von Mercatis „*Alcune Vedute et Prospettive di Luoghi*

Mariette, in dessen Verlag Radierungen von Stefano della Bella und Israël Silvestre publiziert werden, tritt ebenso als Herausgeber der Ruinenansichten Asselijns und Perelles auf.<sup>860</sup>

Interessanterweise verbindet sich, am Ende des 17. Jahrhunderts, gerade eines dieser unkonventionellen, von Asselijns und Perelle geschaffenen Kolosseumbilder mit dem Werk eines Künstlers, der für den geschäftstüchtigen und erfolgreichen römischen Verleger Giovanni Battista De Rossi eine klassische Vedute der antiken Ruine, in Kombination mit Meta Sudans und Konstantinsbogen, ausgearbeitet hat: In dem 1697 publizierten „Thesaurus Antiquitatum Romanarum“ des Johannes Georgius Graevius wird eine Ansicht des Kolosseums von Westen, die auf einer Zeichnung Lieven Cruyls basiert, mit einer Aufnahme des Inneren, die auf eine Komposition von Jan Asselijns und Gabriel Perelle zurückzugehen scheint, kombiniert (Abb. 54).<sup>861</sup>

Bereits in der Auswahl und Präsentation ihrer Bildmotive unterscheiden sich die druckgraphischen Werke des Giovanni Battista Mercati, Bartolomäus Breenbergh, Jan van Bronchorst und Gabriel Perelle erheblich von jenen Produktionen, die zeitgleich in den großen Verlagshäusern der Stadt Rom publiziert werden. Doch gerade die in den römischen Tafelwerken und in der Guidenliteratur dieser Zeit so beliebte Kolosseumsvedute, die das Monument mit Meta Sudans und Konstantinsbogen zu einem klassischen Ensemble antiker Architektur verbindet, erfährt in einzelnen Radierungsfolgen des 17. Jahrhunderts eine grundlegende Überarbeitung und Neubewertung. Stefano della Bella und Israël Silvestre widmen sich in mehreren Radierungen diesem prominenten Motiv der italienischen Druckgraphik.

---

Dishabitati di Roma“: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 10, S. 187; Andresen 1870–1873 (1982), Bd. 2, S. 158.

<sup>860</sup> Vgl. die Adresse der 1646 publizierten querformatigen Radierung zum Kolosseum: „P. Mariette exc. Avec priuilege du Roy.“ Zit. nach dem Exemplar: Rom, Museo di Roma, Cart. 35, MR 23.012.

<sup>861</sup> Graevius 1694–1699, Bd. 4, Taf. 5, drei Darstellungen zu Kolosseum und Konstantinsbogen auf einem Blatt: Vedute m. o.: Radierung, Kupferstich: 221 x 328 mm (Platte), 391 x 402 mm (Blatt), beschr.: „PROSPECTUS COLOSSÆI SIVE AMPHITHEATRI TITI IMPER. ARCUS CONSTANTINI LOCORUMQ. ADJACENTIUM“, Vedute l. u. und r. u. auf einer gemeinsamen Platte: Radierung und Kupferstich: 134 x 360 mm (Platte), beschr. l. u.: „ALTER PROSPECTVS ARCVS CONSTANTINI“, r. u.: „INTERIOR COLOSSEI FACIES“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, De 110-2940/4 raro. Vgl. die von Jan Asselijns und Gabriel Perelle entwickelte Innenansicht des Kolosseums: Radierung: 248 x 313 mm (Platte), 290 x 374 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Veduta del Anfiteatro di Tito, edificato da Vespitiano suo Padre, detto il Coliseo in Roma / Auec priuilege du Roy“, bez. l. u.: „Perelle fecit“, bez. r. u.: „Daman excudit“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Museo di Roma, Fondo Muñoz, MR 9697. Zu dieser Radierung: Nagler 1835–1852, Bd. 11, S. 100, Kat. 7; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 162, Kat. 1600; Incisioni Romane dal 500 all’800 1993, S. 63, Kat. 41.

### 3.2.2) Stefano della Bella und Israël Silvestre: Das Kolosseum und der Konstantinsbogen.

#### Reformulierungen einer klassischen Romvedute

In den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts erscheint in dem Pariser Verlag des François Langlois ein Tafelwerk des Florentiner Malers und Graphikers Stefano della Bella, in dem auf dreizehn Blättern Ansichten der Stadt Rom und verschiedene Landschaftsbilder gezeigt werden.<sup>862</sup>

Bereits 1639 ist Stefano della Bella im Gefolge einer Gesandtschaft, die der Großherzog von Florenz, Ferdinando II. de' Medici, anlässlich der Geburt Ludwigs XIV. an den französischen Hof geschickt hat, nach Paris gekommen. Hier knüpft der italienische Künstler Kontakte zu wichtigen Verlegern der Stadt, François Langlois, Pierre I. Mariette, Israël Henriet und Israël Silvestre, die in den folgenden Jahren zahlreiche seiner Radierungen auf dem französischen Druckgraphikmarkt publizieren werden.

1610 in eine Florentiner Künstlerfamilie geboren, gehört della Bella seit 1629 zu den Protégés der Medici. Nach einer Ausbildung zum Goldschmied sowie frühen Arbeiten als Maler und Radierer, wird ihm 1633 von Lorenzo de' Medici, dem Onkel des Großherzogs Ferdinando, ein Stipendium für einen dreijährigen Studienaufenthalt in Rom gewährt. Wie andere Künstler seiner Zeit, verarbeitet della Bella die vielfältigen Eindrücke der Stadt in Zeichnungen, die ihm als Vorlagen für seine in Frankreich publizierten Radierungen dienen werden.<sup>863</sup>

In dem bei François Langlois erschienenen Tafelwerk präsentiert della Bella dem Pariser Publikum Ansichten der Stadt Rom und verschiedener Landschaften. Dem Kolosseum werden in diesem Kontext allein zwei Radierungen gewidmet. Das äußere Erscheinungsbild des Monuments rückt, anders als in den Werken Giovanni Battista Mercatis und Bartholomeus Breenberghs, nun wieder in den Fokus der Darstellung: In seiner ersten Tafel zum Kolosseum wählt della Bella einen östlich des Baus gelegenen Standpunkt (Abb. 66).<sup>864</sup> Jene riesige Bruchstelle, mit der die im Norden erhaltene Fassade abrupt endet, erscheint im Zentrum der

<sup>862</sup> Zu dieser Publikation: Heinecken 1778–1790, Bd. 2, S. 397; De Vesme 1906, S. 214–216, Kat. 819–831; Nasse 1913, S. 43; Forlani Tempesti 1973, S. 94–97, Kat. 51; Massar / De Vesme 1971, S. 126–128, Kat. 819–831; Rolf 1998, S. 64–65, Kat. 17; Schäfer / Mack-Andrick 2005, S. 246.

<sup>863</sup> Zu Leben und Werk Stefano della Bellas: Heinecken 1778–1790, Bd. 2, S. 386–422; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 1, S. 385–389; Mariette 1851–1860, Bd. 2, S. 68–85; De Vesme 1906, S. 66–332; Nasse 1913; Massar 1968/1969, S. 159–176; Massar / De Vesme 1971; Forlani Tempesti 1973; Bonnefoit 1994, S. 424–426; Ortolani 1996; Rolf 1998; Salamon 2000; Schäfer / Mack-Andrick 2005.

<sup>864</sup> Radierung: 126 mm (Durchmesser der Darstellung), 128 x 137 mm (Blatt), bez. l. u.: „Stef. Della Bella jnuent fecit“, bez. r. u. „F.L.D. Ciartres exc. cum Priuil. Regis Chris“, num. r. o.: „8“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, sc. 53 TEB, F.N. 40566. Vgl.: De Vesme 1906, S. 215, Kat. 826; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 162, Kat. 1606; Forlani Tempesti 1973, S. 96, Kat. 51d, Abb. 57; Massar / De Vesme 1971, S. 127, Kat. 826; Jatta 1992, S. 39–40, Abb. XII; Rolf 1998, S. 64–65, Kat. 17.4.

Komposition. Daneben werden Überreste der inneren Strukturen, die unmittelbar hinter der Fassade verlaufenden Umgänge sowie der konzentrisch in die Arena führende Haupteingang sichtbar. In einzelnen Arkaden lassen sich Mauerzüge, die wohl ursprünglich zu dem mittelalterlichen „Palatium Frangipanis“ gehört haben, erkennen. Obwohl der Künstler hier nur eine sehr begrenzte Partie des Baus in die Betrachtung einbezieht, nämlich jenen Bereich, der sich vom östlichen Haupteingang über die Bruchstelle bis zu zwei Achsen der Fassade hin erstreckt, wählt er doch eine Perspektive, die es ermöglicht, das Wiedergegebene mit dem architektonischen Ganzen des antiken Amphitheaters zu verbinden. Ähnlich wie in den Radierungen des vorhergehenden Jahrhunderts, den Werken Étienne Du Péracs, Hieronymus Cocks und Antoine Lafréry, wird auch in della Bellas Darstellung das Zerstörte und Geborstene der neuzeitlichen Ruine mit dem Monumentalen und Ehrfurchtgebietenden der antiken Architektur zu einer komplexen Gesamtaufnahme des Kolosseums verknüpft. Das Bemühen um Genauigkeit in der Wiedergabe der römischen Topographie und Architektur scheint in diesem Werk eine größere Rolle gespielt zu haben, als in den etwa zeitgleichen Ruinenbildern des Bartholomeus Breenbergh und des Jan van Bronchorst. Bei der Konzeption der Radierung wird die Seitenrichtigkeit im Druck berücksichtigt.<sup>865</sup>

Das von Stefano della Bella entwickelte Kolosseumbild lässt sich somit, bezüglich der Wahl der Perspektive und dem Streben nach einer realitätsnahen Wiedergabe, durchaus in der Tradition bedeutender druckgraphischer Veduten des 16. Jahrhunderts sehen. Allerdings verlagert sich nun der Akzent in der Betrachtung des antiken Monuments: Bildelemente, die in den klassischen Darstellungen Étienne Du Péracs, Hieronymus Cocks und Giovanni Antonio Dosios nur eine untergeordnete Rolle gespielt haben, erlangen nun eine außerordentliche Bedeutung für die Gesamtwirkung der Kolosseumvedute. Der Künstler des 17. Jahrhunderts rückt das Hauptmotiv seiner Komposition, die Ruine des antiken Amphitheaters, weit in die Tiefe des Bildraumes hinein, sodass sich im Vorder- und Mittelgrund ein freies Areal entfalten kann. Dieses wird von zahlreichen Gestalten belebt. In die vorderste Bildebene, in unmittelbarer Nähe zum Betrachter, setzt della Bella ein Genre-Motiv, einen Hirten in Begleitung von drei Rindern und einer kleinen Schafherde. Mensch und Tier werden in Nahansicht präsentiert. Der Künstler bemüht sich, wie bei der Architektur des Kolosseums, auch hier um eine anschauliche und realitätsnahe Wiedergabe: Die Rinder werden aus verschiedenen Perspektiven, in Rückansicht und Profil, gezeigt und ihre mächtigen Körper, die schweren Köpfe mit den gebogenen Hörnern und die Beine mit den

---

<sup>865</sup> Vgl.: Massar / De Vesme 1971, S. 126: „The various Roman views, checked against other contemporary and more purely topographic prints, are found to be extremely accurate. They are based on drawings made on the spot, many of which were in two sketchbooks (now dismantled) at the Uffizi.“



Sprung- und Fesselgelenken, detailliert erfasst. Von den dunklen und schweren Körpermassen der Rinder sind die Schafe deutlich unterschieden: della Bella setzt hier seine Schraffuren sparsamer ein, sodass an einigen Stellen das reine Weiß der ungravierten Druckplatte durchscheint. Dadurch wirkt das Fell der Schafe heller, weicher und weniger kompakt. Die Linienführung dient somit nicht ausschließlich der Tönung einzelner Partien, der Wiedergabe von Licht und Schatten im Bildraum. Vielmehr scheint der Künstler mit seiner Radiernadel einerseits die weich gewellten Strähnen der Schafe, andererseits das kurze dichte Fell der Rinder nachempfunden zu haben. Im Bewegungsmotiv sind die Tiere ebenso differenziert. Die Körperhaltung der drei Rinder vermittelt Ruhe, Trägheit und Langsamkeit. Die Schafe dagegen bilden eine unübersichtliche Gruppe von Tieren, die in verschiedene Richtungen zu streben scheinen. Das Interesse des Künstlers an einer überzeugenden Darstellung von Mensch und Tier offenbart sich somit sowohl in der Wiedergabe des äußeren Erscheinungsbildes als auch in der Erfassung der ihnen eigenen Wesenszüge.

Im Bildmittelgrund, in jener Ebene, in der auch das Kolosseum zu lokalisieren ist, treten weitere Gestalten auf. Neben einer großen Rinderherde ist ein einzelner Reiter, der von einem Hund begleitet wird, erkennbar. Diese Figuren sind von der Vordergrundszone deutlich abgesetzt. Sie erscheinen, entsprechend der perspektivischen Verkürzung, stark verkleinert. Die Tiere sind mit wenigen Linien skizziert. Sie wirken heller und unbestimmter als die nahansichtigen Gestalten des Vordergrundes. Der die Rinderherde begleitende Hund hat seine Vorderläufe erhoben und den Kopf dem Reiter zugewandt. Durch dieses Bewegungsmotiv ist er deutlich von den scheinbar träge dahintrottenden Rindern unterschieden.<sup>866</sup>

Das von Stefano della Bella entwickelte Kolosseumbild wird von detailliert geschilderten Figuren belebt, ja nahezu beherrscht. Das Hauptmotiv, die antike Ruine, ist nach hinten verschoben, gerade so, als sollte sie genügend Raum für die Szenerie des Vorder- und Mittelgrundes bieten. Eine Gegenüberstellung mit den nahezu zeitgleichen Werken Giovanni Battista Mercatis, Bartholomeus Breenberghs und Jan van Bronchorsts offenbart, wie viel Aufmerksamkeit della Bella der Darstellung von Mensch und Tier schenkt, wofür außerordentliche Bedeutung den Figuren für die Wirkung der gesamten Komposition zugestanden wird. In Mercatis „*Alcune Vedute et Prospettive*“ erscheinen die Staffagefiguren häufig gleich Schattenrissen, deren dunkle Silhouetten sich scharf gegen den hellen Bildraum absetzen. Ihre Bewegungen wirken schematisch und puppenhaft. Sie können sogar vollständig

---

<sup>866</sup> Vgl.: Nasse 1913, S. 43: „Müde Haustiere ziehen in das freie Asyl des Kolosseums. Das ist Ruinenromantik und Schäferpoesie, die aber frei ist von falscher Sentimentalität.“

von einem dichten Netz aus dunklen Schraffurlinien überlagert werden, wie es in Mercatis Darstellung der Engelsburg geschehen ist.<sup>867</sup>

Auch die technischen Möglichkeiten der Radierung werden von Stefano della Bella in einer ungewohnten und neuen Weise genutzt. Giovanni Battista Mercati hat seine Radierungen in einem reinen Liniensystem ausgearbeitet: Sämtliche Elemente der Komposition, die Motive der Darstellung, aber auch atmosphärische Werte wie Licht und Schatten, werden mit verschieden langen und dicht gesetzten Linien sowie Kreuzschraffuren erzeugt. Durch die Methode der Stufenätzung erhalten diese Linien eine unterschiedlich ausgeprägte Intensität. Die Linienstruktur wird in Mercatis Radierungen als ein eigenständiges Gestaltungselement eingesetzt, das über die Bildmotive, weitgehend unabhängig von deren Form und Umriss, gelegt werden kann. Das Kolosseum wird beispielsweise in einer Ansicht von Norden als ein dunkel verschattetes Motiv im Mittelgrund der Komposition erfasst, mithilfe eines Systems dicht gesetzter, horizontal geführter Linien, die in den Arkadenöffnungen durch zusätzliche vertikale Linien zu einem Netz aus Kreuzschraffuren kombiniert werden (Abb. 55).<sup>868</sup> Auch in den Innenansichten des Kolosseums dienen über die Konturen hinausgreifende Schraffuren, mit denen sämtliche Bildelemente, Mauerzüge, Gewölbe, Räume und Vegetation, trotz ihrer unterschiedlichen Struktur und Textur, überzogen werden, der Entwicklung differenzierter Tonstufen (Abb. 58–62).<sup>869</sup>

Stefano della Bella dagegen verzichtet bei der Gestaltung seiner Kolosseumsvedute weitgehend auf ein System gleichmäßig geführter, lediglich in ihrer Dicke und Intensität variierender Linien und Kreuzschraffuren. Vielmehr entwickelt er ein äußerst komplexes Gefüge aus langen, durchlaufenden Linien sowie kurzen, teils hakenförmigen Strichen, Flecken und Punkten. In der Verwendung der Radiernadel berücksichtigt della Bella die verschiedenen Volumina und Texturen der von ihm erfassten Motive. So werden die Elemente der Kolosseumsarchitektur mit gleichmäßigen Schraffuren überzogen, die durchaus in die Form der einzelnen Glieder eingepasst sind: Die Rundung der Halbsäulen an der Fassade wird in gebogenen Linien nachgezeichnet. An den geborstenen Bruchkanten, an denen die Struktur der Mauerzüge beschädigt beziehungsweise zerstört ist, wird das regelmäßige System der Linienschraffuren gänzlich aufgelöst. Durch den Verzicht auf Konturlinien verlieren die Formen an ihren Rändern an Festigkeit und Präzision. Die

<sup>867</sup> Mercati 1629, Taf. 29, beschr.: „Castelo S.<sup>t</sup> Angello“. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 145, Kat. 40; Krönig 1961, S. 391, Abb. 272; Bellini / Leach 1983, S. 402, Kat. 40; Settis 1995, S. 25, S. 55, Kat. 29.

<sup>868</sup> Mercati 1629, Taf. 11, beschr.: „Sotto San Pietro in Vincolo“. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 144, Kat. 22; Petrucci 1932, S. 480; Bellini / Leach 1983, S. 384, Kat. 22; Settis 1995, S. 24, S. 51, Kat. 11.

<sup>869</sup> Mercati 1629, Taf. 46–50. Vgl.: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 146, Kat. 57–61; Bellini / Leach 1983, S. 419–423, Kat. 57–61; Settis 1995, S. 26, S. 59, Kat. 46–50.

Vervollständigung der teils nur angedeuteten Partien der Ruinenarchitektur bleibt in weiten Teilen der Phantasie des Betrachters überlassen. Pflanzen, die auf den Mauerkanten sichtbar werden, verschleiern den genauen Umriss der Bauglieder und überspielen die Grenzen zwischen unbelebtem Stein und lebendiger Natur. Die etwas abgeschwächte Intensität der für das Kolosseum verwendeten Gravuren, die della Bella durch das Verfahren der Stufenätzung gewinnt, lässt die Ruine als ein, im Vergleich zu der Genreszene des Vordergrundes, helles Bildmotiv erscheinen. Das Kolosseum ist somit schon allein durch seine Tönung in jene Raumebene, der auch der Reiter, sein Hund und die Rinderherde zuzuordnen sind, stimmig eingefügt.

In der äußerst differenzierten Darstellung von intakter und ruinöser Architektur, von Vegetation, Tieren und Menschen, erprobt Stefano della Bella ein breites Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten, die das Medium der Radierung zu bieten vermag. Auf extreme Kontraste, das unvermittelte Nebeneinander von Hell und Dunkel, das für die Romansichten Giovanni Battista Mercatis prägend war, wird weitgehend verzichtet. Vielmehr entwickelt della Bella ein komplexes Gefüge aus verschiedenen Linien, Strichen, Flecken und Punkten, mit dem feinste Tonnuancen der Beleuchtung sowie verschiedene Texturen der Bildmotive detailliert und überzeugend erfasst werden können.<sup>870</sup>

Die neunte Tafel in Stefano della Bellas und François Langlois' Publikation präsentiert ebenfalls eine Außenansicht des Kolosseums (Abb. 67).<sup>871</sup> Wieder ist durch die Gestaltung der Vedute eine genaue Lokalisierung des gewählten Betrachterstandpunkts sowie der wiedergegebenen Partie der Ruine möglich. Das prominente Monument wird nun mit Konstantinsbogen und Meta Sudans in einer Aufnahme von Südosten gezeigt. Der Fokus der Darstellung richtet sich allerdings weniger auf einen bestimmten Bereich der antiken Architektur, als vielmehr auf jenen weiten Raum, der sich zwischen Kolosseum, Konstantinsbogen und Meta Sudans erstreckt. Della Bella lässt auch hier eine Vielzahl verschiedener Figuren auftreten: Die vorderste Ebene besetzt er wieder mit einem Genremotiv, bestehend aus zwei sitzenden Männern und einem Pferd, das von einem der Männer am Zügel gehalten wird. Dahinter, in jener Ebene, in der auch die antiken Monumente zu lokalisieren sind, werden weitere Gestalten sichtbar. Während der Künstler für

<sup>870</sup> Vgl.: Schäfer / Mack-Andrick 2005, S. 21: „Seine verketteten verhakten Linien erzeugen eher ein Flimmern, ein gleichmäßig rieselndes Leuchten, das sich über seinen Bildern ausbreitet und statt bedeutungsschwerem Pathos eine subtile und harmonische, entspannte Stimmung hervorruft.“

<sup>871</sup> Radierung: 125 mm (Durchmesser der Darstellung), 132 x 133 mm (Blatt), bez. l. u.: „Stef. Della Bella jnuent. fecit“, bez. r. u.: „F.L.D. Ciartres exc. cum Privil Regis Christ“, num. r. o.: „9“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, sc. 51bis, F.G. 2309 (D.V.827). Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 162–163, Kat. 1607; De Vesme 1906, S. 215, Kat. 827; Massar / De Vesme 1971, S. 127, Kat. 827; Ortolani 1996, S. 74–77, Kat. 827; Aslan 1997, S. 80–81; Salamon 2000, Kat. 153.

die vorhergehende Tafel Hirten mit ihren Tieren, Schafen und Rindern, als Figurenpersonal gewählt hat, zeigt er jetzt Reiter und Pferde. Im Zentrum der Darstellung erscheint ein Reiter hoch zu Ross, der, unter der Anleitung eines vor ihm stehenden Mannes mit erhobenem Arm, sein Pferd zu einem gewagten Sprung treibt. Ein anderes Pferd scheint vor dieser Szene zurückzuschrecken, zu scheuen, es hebt seine Vorderläufe an und weicht in die entgegengesetzte Richtung aus. Wie bereits in der ersten Kolosseumsansicht versucht der Künstler hier, nicht nur das äußere Erscheinungsbild der jeweiligen Tiere festzuhalten, sondern auch die ihnen eigene Wesensart zu erfassen. Sowohl die Gelehrigkeit und der Gehorsam als auch die Schreckhaftigkeit und die Nervosität der Pferde werden in den verschiedenen Bewegungsmotiven vermittelt. Durch die Integration dieser Szenen in seine Darstellung steigert der Künstler die Wirkung von Authentizität und Unmittelbarkeit. Die Vedute erscheint gleich einer Augenblicksaufnahme: Ein einziger, flüchtiger Moment, ein Anblick, der sich einem Romreisenden nur im Bruchteil einer Sekunde geboten haben mag, wird im Bild fixiert.

Das Kolosseum dagegen ist aus dem Fokus der Betrachtung an den rechten Bildrand verschoben, wie ein untergeordnetes Nebenmotiv. Jene riesige Bruchstelle, die die Ruine nach Süden hin öffnet und bereits in Radierungen Giovanni Battista Mercatis, Jan van Bronchorsts und Gabriel Perelles als Hauptmotiv in Erscheinung getreten ist, wird sichtbar. Stefano della Bella konzentriert sich erneut auf einen eng umrissenen Bereich der komplexen Architektur. Lediglich drei steil aufragende Mauerzüge der einst unter dem Zuschauerraum gelegenen Strukturen sowie eine Arkadenachse der inneren Abschlusswand des zweiten Korridors sind erfasst. Der ursprüngliche Zusammenhang dieser Partie mit der Gesamtheit des antiken Amphitheaters wird weitgehend im Unklaren belassen. Die Identifizierung der Motive Kolosseum, Konstantinsbogen und Meta Sudans wird weniger durch die prägnante Darstellung architektonischer Eigenheiten, als vielmehr durch die besondere Konstellation der drei Monumente in der römischen Topographie ermöglicht. Das antike Bauwerk wird als Bestandteil des städtischen Raumes betrachtet: Der unmittelbare landschaftliche und urbane Kontext, die Nutzung und Belebung der Architektur im zeitgenössischen Rom, findet dabei ebensoviel Beachtung wie das äußere Erscheinungsbild des Baus. Diese Akzentverschiebung von der reinen Architekturdarstellung hin zu einem von vielfältigen Genreszenen erfüllten Landschaftsbild lässt sich ebenso in anderen Tafeln der Publikation della Bellas und Langlois' ablesen: So stehen, in einer Ansicht der Cestiuspyramide, eine Gruppe von Pferden, zwei ausgewachsene Tiere und ein Fohlen, sowie zwei Männer, vermutlich die Besitzer der Pferde,

im Zentrum der Darstellung.<sup>872</sup> Weit im Hintergrund ist das prominente Monument des antiken Rom sichtbar, jedoch wirkt es in der Komposition der Vedute eher wie ein untergeordnetes Motiv: Es wird von Bildelementen des Vordergrundes größtenteils verdeckt. Allein durch seine außergewöhnliche Gestalt sticht das antike Grabmal hervor.

Sogar der riesige Architekturkomplex der Diokletiansthermen, der in der zwölften Tafel des Vedutenwerks abgebildet ist, scheint von den detailliert und anschaulich geschilderten Genreszenen della Bellas weit in den Hintergrund geschoben zu sein.<sup>873</sup>

Das Forum Romanum, ein sicherlich ebenso bedeutendes Motiv in der druckgraphischen Darstellung der Stadt Rom wie das Kolosseum selbst, wird ebenfalls aus einer gänzlich neuen Perspektive präsentiert.<sup>874</sup> Als Vordergrundmotiv wählt der Künstler nun ein lagerndes Rind, in Begleitung eines Hirten, der sich auf seinen hohen Stab stützt. Dahinter ist ein Brunnen erkennbar, ein Anziehungspunkt für weitere Gestalten, Reiter und Kutscher mit ihren Pferden sowie einzelne Fußgänger. Im Hintergrund, in weiter Ferne, zeichnen sich schemenhaft einzelne Architekturen, Kirchen und ein Torbau, ab. Die Lokalisierung dieser vielfigurigen Szenerie wird in erster Linie durch den im Zentrum postierten Brunnen ermöglicht, ein von Giacomo della Porta geschaffenes Werk, bestehend aus einem Granitbecken und dem großen Reliefbild eines Mascherone.<sup>875</sup>

Von den dreizehn Radierungen bieten lediglich fünf Aufnahmen eindeutig identifizierbare Monumente der Stadt Rom. Auf sieben Tafeln präsentiert della Bella Darstellungen von Menschen und Tieren, Rindern, Pferden und Schafen, die in verschiedenen Landschaften, in Wäldern und an Flussläufen, auf Anhöhen und in Tälern zu sehen sind. Das Figurenpersonal ist ähnlich wie jenes in den Veduten des Kolosseums, der Cestiuspyramide, des Forum Romanum und der Diokletiansthermen. Ob die Vorzeichnungen für diese vielgestaltigen Landschaftsbilder tatsächlich in der unmittelbaren Umgebung Roms, in der römischen Campagna, oder doch im Pariser Umland entstanden sind, muss allerdings offen bleiben.<sup>876</sup>

<sup>872</sup> Vgl.: De Vesme 1906, S. 214–216, Kat. 830; Ortolani 1996, S. 77.

<sup>873</sup> Vgl.: De Vesme 1906, S. 214–216, Kat. 831; Forlani Tempesti 1973, S. 96–97, Kat. 51e; Massar / De Vesme 1971, S. 126–128, Kat. 831.

<sup>874</sup> Vgl.: De Vesme 1906, S. 214–216, Kat. 820; Massar / De Vesme 1971, S. 126–128, Kat. 820.

<sup>875</sup> Dieser Brunnen, der sich nur fragmentarisch erhalten hat, ist in zahlreichen malerischen und graphischen Veduten des 18. Jahrhunderts überliefert, zum Beispiel in der Darstellung der nahe gelegenen Kirche Santa Maria Liberatrice in Giuseppe Vasis „Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna“ (Vasi 1747–1761, Bd. 3, Taf. 54) sowie in der Radierung „Veduta di Campo Vaccino“ des Giovanni Battista Piranesi (ca. 1746–1748?). Vgl.: Höper 1999, S. 882, Kat. 14.15; Grelle Iusco 2004, S. 95, Abb. 48. Vgl. auch das Gemälde „Veduta di Campo Vaccino“ des Antonio Joli, 1755–1760, Öl auf Leinwand, Rom, Sammlung Cesare Lampronti. Angaben nach: De Seta 2005, S. 195, Kat. 53. Zu der Wiedergabe des Forum Romanum in Veduten des 16. und 17. Jahrhunderts: Hoff 1987.

<sup>876</sup> Vgl.: Forlani Tempesti 1970, S. 95, Kat. 51b: „Vento nel bosco: questo non riproduce una veduta con rovine, ma uno scorcio di bosco che potremmo facilmente pensare studiato in terra di Francia, invece che reinventato sui ricordi della campagna romana“. In der fünften Tafel lässt della Bella ein Kamel auftreten, sicherlich nicht ein

Im Jahr 1650 kehrt Stefano della Bella nach Florenz zurück. Die Druckplatten seiner Publikation bleiben in Paris. Neuauflagen, die in den Verlagen Nicolas Langlois' und Pierre Mariettes erscheinen, bezeugen den dauerhaften Erfolg der Veduten und Landschaftsbilder della Bellas auf dem französischen Druckgraphikmarkt.<sup>877</sup> Noch 1772 sind die Originalplatten in dem Pariser Verlag Aliamet nachweisbar.<sup>878</sup>

Ein zweiter Tafelband, in dem sich Stefano della Bella erneut dem Motiv antiker Monumente der Stadt Rom widmet, erscheint im Jahr 1656.<sup>879</sup> Das lediglich sechs Radierungen umfassende Werk verfügt über kein eigentliches Frontispiz. Verlag und Publikationsort bleiben ungenannt. Jedoch scheinen diese Darstellungen, anders als die frühen Veduten des Künstlers, durchaus unmittelbare Eindrücke der Ewigen Stadt widerzuspiegeln. Die Vorzeichnungen sind vermutlich direkt vor Ort, während einer Romreise della Bellas in den fünfziger Jahren, entstanden. Die Veröffentlichung des Werkes könnte sowohl in Florenz als auch in Paris erfolgt sein: Das fünfte Blatt der Serie ist mit dem Privileg des Königs von Frankreich versehen.<sup>880</sup>

In der Tafel, die vermutlich am Beginn seines Vedutenwerks gestanden hat, präsentiert della Bella einen kleinen Jungen im Angesicht einer monumentalen Vase, eines antiken Werkes, das sich im 17. Jahrhundert in der römischen Villa der Medici auf dem Monte Pincio befunden hat.<sup>881</sup> Die Förderung della Bellas durch die Medici-Familie ist mit seiner Rückkehr nach Italien wieder aufgenommen worden: Der Künstler dient Cosimo III., dem späteren Großherzog der Toskana, als Zeichenlehrer.<sup>882</sup> Della Bella zeigt vermutlich, zu Beginn seiner Radierungsfolge, ebendiesen Schüler Cosimo, der, ein Zeichenbrett auf den Knien balancierend und eine Feder in seiner Rechten haltend, die prachtvolle Medici-Vase studiert.

---

typischer Bewohner der römischen Campagna. Vgl.: De Vesme 1906, S. 214–216, Kat. 823; Ortolani 1996, S. 75, Kat. 823.

<sup>877</sup> Bereits Alexandre De Vesme überliefert sechs verschiedene Zustände von della Bellas Pariser Ruinenserie: De Vesme 1906, S. 214–216, Kat. 819–831. Vgl.: Massar / De Vesme 1971, S. 126–128, Kat. 819–831; Ortolani 1996, S. 75–77, Kat. 819–829.

<sup>878</sup> De Vesme 1906, S. 331: „Chez Aliamet, à Paris, en 1772“. Vgl.: Massar / De Vesme 1971, S. 203, App. A; Rolf 1998, S. 64–65, Kat. 17.

<sup>879</sup> Zu der Publikation: Heineken 1778–1790, Bd. 2, S. 400–401; Mariette 1851–1860, Bd. 2, S. 72–73; Silvestre 1869, S. 27; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 1, S. 388; De Vesme 1906, S. 216–219, Kat. 832–837; Massar / De Vesme 1971, S. 128–129, Kat. 832–837; Forlani Tempesti 1973, S. 139–141, Kat. 77; Kissner 1990, S. 56, Kat. 105; Rolf 1998, S. 115–117, Kat. 48; Schäfer / Mack-Andrick 2005, S. 218–221, Kat. 60.

<sup>880</sup> Vgl.: Rolf 1998, S. 117; Massar / De Vesme 1971, S. 204, App. H; Schäfer / Mack-Andrick 2005, S. 218.

<sup>881</sup> Radierung, beschr. m. u. „ROMAE IN HORTIS MEDICÆIS VAS MARMOREVM EXIMIVM“, bez. u. dat. r. u.: „dBella MDCLVI“. Vgl.: Heineken 1778–1790, Bd. 2, S. 400; De Vesme 1906, S. 216, Kat. 832; Massar / De Vesme 1971, S. 128–129, Kat. 832; Forlani Tempesti 1973, S. 139–140, Kat. 77a; Kissner 1990, S. 56–57, Kat. 105; Schäfer / Mack-Andrick 2005, S. 218–221, Kat. 60.

<sup>882</sup> Mit der Tätigkeit Stefano della Bellas für die Medici-Familie hat sich insbesondere Jessica Mack-Andrick beschäftigt. Vgl.: Mack-Andrick 2005, S. 29–40.

Das Blatt Cosimos lässt, gleich einem „Bild im Bild“, bereits eine Zeichnung des antiken Gefäßes erkennen.

„Der deutliche Bezug auf die Familie der Medici, den Ruhm ihrer Sammlungen und das Kunstverständnis ihrer jüngsten Vertreter lässt vermuten, dass die Darstellung der Medici-Vase als Auftakt der nicht nummerierten Serie diente, die die allgemeine Antikenbegeisterung der Zeit mit der Repräsentation der dynastischen Sammlertätigkeit verbindet.“<sup>883</sup>

Die dritte Tafel seiner Publikation widmet Stefano della Bella dem klassischen Architekturensemble der antiken Monumente Kolosseum und Konstantinsbogen, die, wie bereits in seinem Pariser Vedutenwerk, in einer gemeinsamen Ansicht präsentiert werden. Die Beschriftung am unteren Blattrand verweist nun explizit auf die Hauptmotive der Darstellung, „Arcus Constantini et Amphitheatrum Flavij“ (Abb. 68).<sup>884</sup>

Wieder konzentriert sich der Künstler auf bestimmte Bereiche der prominenten Bauwerke, die allerdings aus einer neuen und ungewohnten Perspektive gezeigt werden. Die topographisch genaue Wiedergabe ermöglicht auch hier eine eindeutige Identifizierung des gewählten Betrachterstandpunkts. Er liegt südwestlich des Konstantinsbogens, an jener Straße, die von dem antiken Monument zu der Kirche San Gregorio Magno al Celio führt. Jenseits der Straße erhebt sich die hohe Umfassungsmauer der Vigna Cornovaglia, eines Gartenareals, das sich einst zwischen Kolosseum und der Piazza di San Gregorio erstreckt hat.<sup>885</sup>

Der Konstantinsbogen erscheint aus der zentralen Blickachse verschoben am linken Bildrand. Lediglich der östliche Pfeiler mit seiner Rundbogenöffnung, den flankierenden Säulen und Pilastern, der hohen Attika und dem skulpturalen Schmuck ist zu erkennen. Der zentrale Bereich der antiken Architektur, der Hauptbogen mit der Weihinschrift in der Attika, sowie der westliche Pfeiler sind gänzlich ausgeblendet.

Das zweite Hauptmotiv der Vedute, das Amphitheater der flavischen Kaiser, ist jenseits der Vigna Cornovaglia weit im Hintergrund der Komposition wiedergegeben. Nur ein Teil des komplexen Baus ist aus dieser Perspektive erkennbar, einige Achsen der Innenwand des zweiten Umgangs sowie die riesige Bruchstelle im Süden der Ruine, wo sämtliche äußere

<sup>883</sup> Zit. nach: Schäfer / Mack-Andrick 2005, S. 218.

<sup>884</sup> Radierung: 307 x 271 mm (Darstellung), 324 x 279 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Arcus Const.<sup>ni</sup> et Amphit.<sup>ri</sup> Flavij Panetinæ“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, sc. 56TER, F.G. 2388. Vgl.: Heinecken 1778–1790, Bd. 2, S. 400; De Vesme 1906, S. 217–218, Kat. 834; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 42, Kat. 373; Massar / De Vesme 1971, S. 128, Kat. 834; Forlani Tempesti 1973, S. 140–141, Kat. 77c; Salamon 2000, Kat. 156.

<sup>885</sup> Die topographische Situation in diesem Stadtgebiet, die Lage und Ausdehnung der Vigna Cornovaglia sowie der Verlauf der Via di San Gregorio lassen sich mithilfe des 1748 von Giovanni Battista Nolli publizierten Romplanes nachvollziehen. Vgl.: Ehrle 1932; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 234–235, Kat. 169a, Bd. 3, Taf. 396–418; Ceen 1984; Bevilacqua 2004, S. 89; Bevilacqua / Gori Sassoli 2006, S. 267, Kat. 1.2. Dieses Areal wird auch in einer Kolosseumsansicht von 1776, die Giovanni Volpato nach einer Zeichnung Francesco Panninis radiert hat, detailliert erfasst. Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 164, Kat. 1625.

Strukturen gänzlich zerstört sind und Überreste der einst unter dem Zuschauerraum gelegenen Mauerzüge frei zutage treten.

Wie in seinen frühen Veduten präsentiert della Bella im Vordergrund der Komposition ein offenes Areal, in dem er verschiedene Gestalten, Menschen und Tiere, auftreten lässt. Eine kleine Herde von Schafen und Rindern hat sich diesseits und jenseits der Via di San Gregorio eingefunden und widmet sich den niedrigen Grasbüscheln an den Rändern des Weges. Beaufsichtigt werden die Tiere möglicherweise von dem Mann, der, mit Hut, Mantel und Stab ausgestattet, in der Mitte des Weges steht und in Richtung Konstantinsbogen blickt.

Auch in anderen Bereichen seines Rombildes integriert della Bella Spuren des alltäglichen Lebens der zeitgenössischen Stadt. In der Vigna Cornovaglia, in unmittelbarer Nähe zu den antiken Monumenten Kolosseum und Konstantinsbogen, werden zwei dicht nebeneinanderstehende Gebäude sichtbar, ein mehrgeschossiges Haus mit Satteldach, Schornstein und einem hohen Treppenaufgang sowie ein niedrigerer Bau, der möglicherweise als Nebentrakt zu dem höheren Haupthaus gedient hat. Anders als die riesigen steinernen Zeugnisse des antiken Rom präsentiert der Künstler hier Architektur, die bewohnt und genutzt wird. Auf dem obersten Podest der Treppe postiert er eine einzelne Figur. Diese scheint sich, beide Arme auf das Treppengeländer gestützt, der sich unter ihr erstreckenden weiten Landschaft zuzuwenden. Zudem ist, an der Wand des niedrigeren Hauses, eine Wäscheleine mit mehreren, offenbar zum Trocknen aufgehängten Kleidungsstücken befestigt.<sup>886</sup>

Die künstlerischen Möglichkeiten der Radierung, die Stefano della Bella bereits in seinem Pariser Vedutenwerk erprobt hat, werden hier konsequent genutzt, um eine außerordentlich vielschichtige, ja nahezu malerisch wirkende Komposition zu entwickeln. Das Spektrum der verwendeten Schraffuren reicht von regelmäßig geführten, lang durchgezogenen Linien, die die lichte, gleichmäßige Tönung des Himmels zu erfassen versuchen, bis hin zu dicht gesetzten Punkten und Flecken, mit denen das dunkle, kompakte Fell der Schafe im Bildvordergrund definiert wird. Die komplexe Linienstruktur dient wieder der Charakterisierung verschiedener Texturen und Oberflächen, der Vermittlung atmosphärischer Werte wie Licht und Schatten, der Lokalisierung einzelner Elemente im Bildraum sowie der Differenzierung zwischen nahansichtigen Motiven und Formen, die in weiter Ferne liegen, deren Umrisse vor den Augen des Betrachters zu verschwimmen scheinen.

Stefano della Bellas Experimentierfreude in seinem Bemühen, die Gestaltungsmöglichkeiten des druckgraphischen Mediums voll auszuschöpfen, lässt ihn zu einem bedeutenden Künstler

---

<sup>886</sup> Die in unmittelbarer Nähe des Konstantinsbogens, in der Vigna Cornovaglia, stehenden Häuser werden noch in einer um 1780 entstandenen Vedute des Giambattista Brustolon überliefert. Vgl.: Constable 1962, Bd. 2, S. 560, Kat. 713–222 (2); *Incisioni Romane dal 500 all'800* 1993, S. 120.



nicht nur in seiner eigenen Zeit werden: Phyllis Dearborn Massar sieht in ihm ein wichtigen Pionier, ein Vorbild unter anderem für jenen Graphiker, der im folgenden Jahrhundert die Kunst der Radierung und das Genre der Romvedute entscheidend prägen wird, Giovanni Battista Piranesi.<sup>887</sup> Dorit Schäfer betont die überzeitliche Bedeutung des druckgraphischen Werkes Stefano della Bellas:

„In seiner meisterlichen Handhabung der Radiernadel, deren Linienspiel sowohl abstrahierende als auch sensualistische Elemente aufweist, offenbart sich Della Bella nicht nur als einer der wichtigsten Graphiker seiner Zeit, sondern als Künstler eines Werkes von bleibender Bedeutung.“<sup>888</sup>

Die Ruinen- und Landschaftsbilder, die Stefano della Bella und Gabriel Perelle in den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts entwickeln, erscheinen in den großen Pariser Verlagen des François und Nicolas Langlois sowie Pierre Mariette.

Darüber hinaus veröffentlicht Stefano della Bella Radierungen in anderen Verlagen der Stadt, so auch in jenem des Israël Henriet und seines Neffen und Nachfolgers Israël Silvestre. Insbesondere zwischen Silvestre und della Bella scheint eine freundschaftliche Verbindung bestanden zu haben.<sup>889</sup> 1621 in Nancy geboren, ist Silvestre bereits im Alter von zehn Jahren von seinen Eltern, dem Maler Gilles Silvestre und seiner Frau Elisabeth Henriet, in das Haus seines Onkels Israël Henriet nach Paris geschickt worden. Dort wird er in der Kunst der Zeichnung und Radierung ausgebildet. In den Jahren 1640, 1643 bis 1644 und 1653 unternimmt er Studienreisen nach Italien. Nach seiner Rückkehr in die französische Heimat werden zahlreiche Radierungen, in denen er seine Eindrücke von Rom dem Pariser Publikum präsentiert, publiziert. So erscheint, zwischen 1641 und 1646, in dem Verlag seines Onkels Israël Henriet ein Tafelwerk zu den römischen Stationskirchen, „Les Eglises des stations de Rome“. Die darin enthaltenen Radierungen sind von Silvestre selbst angefertigt worden. Das Frontispiz geht allerdings teilweise auf einen Entwurf Stefano della Bellas zurück.<sup>890</sup>

In einem Inventar des Silvestre-Verlages, das am 10. Dezember 1691, etwa zwei Monate nach dem Tod Israël Silvestres, erstellt worden ist, wird neben anderen Radierungen Stefano della

<sup>887</sup> Vgl.: Massar / De Vesme 1971, S. 13.

<sup>888</sup> Schäfer / Mack-Andrick 2005, S. 24. Stefano Della Bellas Werk hat vermutlich auch für die künstlerische Entwicklung Giovanni Battista Faldas eine wesentliche Rolle gespielt. Vgl.: Consagra 1995, S. 192, S. 201, Anm. 20.

<sup>889</sup> Zu Leben und Werk des Israël Silvestre: Nagler 1835–1852 (1904–1914), 18, S. 430–433; Meaume 1852, S. 20–25; Fauchoux 1857; Duplessis 1861, S. 211–213; Mariette 1851–1860, Bd. 5, S. 212–217; Krönig 1961, S. 392; Nissirio 1979; Babelon 1981, S. 4–7; De Andia 1981, S. 10–17; Morel 1981, S. 19–40; Nissirio 1981, S. 8–9; Proserpi Valenti 1984; Jatta 1992, S. 37–39.

<sup>890</sup> Zu der Publikation: Heineken 1778–1790, Bd. 2, S. 399, Kat. 22; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 18, S. 433, Kat. 36; Morel 1981, S. 19, Kat. 1. Für eine weitere in Israël Henriets Verlag publizierte Gemeinschaftsarbeit des Israël Silvestre und Stefano della Bella, die „Diverses veuës de Rome et des environs“: Heineken 1778–1790, Bd. 2, S. 399, Kat. 19; Nissirio 1979, S. 32, Kat. 60–64; Morel 1981, S. 24, Kat. 60–67.

Bellas auch sein 1656 entstandenes Vedutenwerk, „Six planches de veües de Rome et du Vaze“, verzeichnet. Der Herausgeber des Inventars überliefert zudem die Schätzpreise, die damals zu den einzelnen Graphiken notiert worden sind.<sup>891</sup> Hier werden für den lediglich sechs Blatt umfassenden Band 30 Livres veranschlagt, immerhin der zweithöchste Preis, der zu den Radierungen des Florentiner Künstlers vermerkt ist. Die in Italien entstandenen Romansichten della Bellas scheinen auf dem Pariser Druckgraphikmarkt also durchaus erhältlich und beim französischen Publikum gefragt gewesen zu sein.<sup>892</sup> Derselbe Preis, 30 Livres, ist zu einzelnen Werken des damals sicherlich hochgeschätzten Jacques Callot notiert.<sup>893</sup>

Israël Silvestre widmet sich als Künstler in mehreren Radierungen dem Motiv des römischen Amphitheaters. Wie in den Werken Giovanni Battista Mercatis und Stefano della Bellas wird dem antiken Monument eine besondere Aufmerksamkeit zuteil: Silvestre präsentiert die Ruine in Außenansichten, eingebettet in ihre unmittelbare urbane und landschaftliche Umgebung mit den Triumphbögen der Kaiser Konstantin und Titus, der Meta Sudans, dem Tempel des Sol und der Luna, dem Kloster von Santa Francesca Romana sowie den Kirchen Santi Giovanni e Paolo und San Gregorio Magno al Celio. Das Innere des Baus wird zudem in einer konzentrierten Detailaufnahme erfasst.<sup>894</sup>

Wie Stefano della Bella setzt sich Israël Silvestre in seinen Radierungen mit dem klassischen Motiv römischer Druckgraphik, dem Architekturensemble Kolosseum und Konstantinsbogen, auseinander, in zwei Ansichten, die als dritte und neunte Tafel einer zwölf Blatt umfassenden Publikation erscheinen (Abb. 69–70).<sup>895</sup> Der Künstler wählt hier zwei einander gegenüberliegende Betrachterstandpunkte, die nördlich und südlich der Kolosseumsruine zu

<sup>891</sup> Vgl.: Silvestre 1869, S. 26–31: „Extrait de l’inventaire dressé le 10 décembre 1691, page 202“; Silvestre 1869, S. 25: „Je joindrai à cette liste les prix d’estimation marqués dans l’inventaire; on jugera, par là, de la valeur artistique qu’on attachait alors aux œuvres de ces différents maîtres.“

<sup>892</sup> Silvestre 1869, S. 29. Lediglich della Bellas „Six planches des veües de Livourne“ werden höher, auf 48 Livres, geschätzt. Zur Verfügbarkeit der 1656 publizierten Romveduten della Bellas in Frankreich: Massar / De Vesme 1971, S. 204, App. H; Paris et Rome 1981, S. 18; Rolf 1998, S. 117.

<sup>893</sup> Vgl.: Silvestre 1869, S. 26–27: „La Foire de Nancy“, „L’Enfant prodigue, contenant onze planches“, „Le Caprices en cinquante planches“.

<sup>894</sup> Zahlreiche Kolosseumsansichten des Israël Silvestre sind in den Katalogen von Louis E. Faucheux, Cesare Nissirio und Philippe Morel verzeichnet. Vgl.: Faucheux 1857, S. 50–51, Kat. 3, Kat. 9; Nissirio 1979, S. 26, Kat. 43–44, Kat. 48, S. 37, Kat. 83–84; Morel 1981, S. 22, Kat. 43–44, Kat. 48, Kat. 54, Kat. 58, S. 24, Kat. 68, S. 25, Kat. 83–84.

<sup>895</sup> Radierung: 105 x 247 mm (Darstellung), 112 x 251 mm (Blatt), beschr. l. o.: „Veduta del Coliseo.“, beschr. r. o.: „Veüë du Colisee.“, bez. l. u.: „I. Siluestre delin. et sculp. Cum priuil. Regis.“, num. r. u.: „3“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Museo di Roma, Cart. 7, MR 20395. Radierung: 131 x 252 mm (Platte), 250 x 388 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Veduta del Arco di Costantino, et del Coliseo.“, beschr. r. u.: „Veüë de l’Arque de Constantin, et du Colisée.“, bez. m. u.: „Israel Siluestre deli, et fecit cum priuil. Regis.“, bez. r. u.: „P. Mariette ex.“, num. l. u.: „9“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Museo di Roma, MR 9715. Vgl.: Faucheux 1857, S. 50, Kat. 3, S. 51, Kat. 9; Nissirio 1979, S. 26, Kat. 48, S. 28, Kat. 54; Morel 1981, S. 22, Kat. 48, Kat. 54; Stoschek 1999, S. 50–51, S. 60, Anm. 119, Abb. XXIV–XXV.

lokalisieren sind. Die Veduten ergänzen sich jedoch keineswegs zu einem homogenen Gesamtbild des antiken Bauwerks: Die Aufnahme von Süden ist seitenrichtig konzipiert; jene von Norden erscheint dagegen seitenverkehrt. Zwischen die Kolosseumbilder hat Silvestre zudem fünf weitere Tafeln eingeschoben, die Monumenten in verschiedenen Arealen der Stadt gewidmet sind, dem Ponte Rotto, dem Kapitol, dem Triumphbogen des Septimius Severus, dem Mausoleum von Santa Costanza sowie einzelnen Bauten im östlichen Bereich des Forum Romanum.

Anders als in dem zwischen 1641 und 1646 publizierten Tafelwerk zu den römischen Stationskirchen verzichtet Silvestre hier auf ein Frontispiz und ein Dedikationsschreiben an einen prominenten Adressaten und potentiellen Förderer. Die Intention des Künstlers, die von ihm angestrebte Zielgruppe und seine Haltung gegenüber den Überresten der römischen Antike werden nicht explizit formuliert. Eine genaue zeitliche Fixierung der undatierten Tafeln ist nicht möglich. Die zwölf Blätter der Publikation erscheinen gleich Einzelstücken, die in einer losen Folge zusammengefügt sind. In einem frühen Zustand der Serie wird auf eine durchlaufende Nummerierung verzichtet. Jede einzelne Radierung wird mit dem Privileg des französischen Königs gekennzeichnet. Für diese Romveduten wählt Silvestre klassische Motive, die bereits über Publikationen des 16. Jahrhunderts Eingang in den allgemeinen Bilderschatz zu der Stadt gefunden haben. Der Fokus der Betrachtung richtet sich in erster Linie auf die Überreste des antiken Rom, die Triumphbögen des Titus und des Septimius Severus, den Ponte Rotto, das Mausoleum Santa Costanza, die Maxentiusbasilika sowie die Überreste verschiedener Tempelbauten auf dem Forum Romanum. Christliche Monumente werden ebenfalls erfasst, allerdings zumeist im Hintergrund weiträumiger Veduten, Santa Francesca Romana und Santa Maria in Liberatrice in den Ansichten des Forum Romanum sowie San Gregorio Magno al Celio und Santi Giovanni e Paolo in den Darstellungen zu Kolosseum und Konstantinsbogen. Trotz dieser recht konventionellen Motivwahl löst sich Silvestre aus der Tradition der druckgraphischen Rombilder des 16. Jahrhunderts und entwirft eigene Perspektiven auf die prominenten Denkmäler der Stadt, in ähnlicher Weise, wie es in den Werken Giovanni Battista Mercatis und Stefano della Bellas geschehen ist. Allerdings ergänzt Silvestre seine Darstellungen um prägnante Bildtitel, in denen er die Hauptmotive seiner Veduten für das Pariser Publikum genau benennt.<sup>896</sup>

Auf der dritten Tafel seiner Publikation präsentiert er eine „Veduta del Coliseo, Veuë du Colisée“, eine Ansicht, die das Kolosseum mit dem benachbarten Konstantinbogen von einem

---

<sup>896</sup> Zu der Publikation: Faucheux 1857, S. 50–51, Kat. 1–12; Nissirio 1979, S. 26–28, Kat. 46–55; Morel 1981, S. 22, Kat. 46–55; Stoschek 1999, S. 50–51.

nordwestlich, am Fuße des Esquilin gelegenen Standpunkt erfasst (Abb. 69).<sup>897</sup> Wie Stefano della Bella entwickelt auch Silvestre eine ungewöhnliche Komposition, indem er sein Hauptmotiv, die Ruine des römischen Amphitheaters, so weit an den rechten Bildrand verschiebt, dass große Partien der Architektur von diesem überschritten und somit für den Betrachter unsichtbar sind. Von der Fassade werden lediglich drei Achsen wiedergegeben. Sie endet in einer großen Bruchstelle. Hier sind die äußeren Strukturen weitgehend zerstört, sodass einzelne Mauerzüge des Inneren frei zutage treten. Silvestre nimmt bei der Umsetzung seiner Vorzeichnung auf die Druckplatte keine Rücksicht auf die Seitenrichtigkeit der Darstellung. Die Wiedergabe erscheint seitenverkehrt. Der Künstler wählt für diese Kolosseumsansicht eine Perspektive, die es grundsätzlich ermöglicht, das in der Fassade noch erkennbare, ursprüngliche Erscheinungsbild des Baus mit seinem neuzeitlichen ruinösen Zustand zu konfrontieren, eine Sichtweise, die bereits im 16. Jahrhundert, in den Werken Étienne Du Péracs, Antoine Lafrérys und Bernardo Gamuccis, erprobt worden ist. Trotzdem wird das Monument von Silvestre in gänzlich anderer Weise präsentiert: Die Bruchstelle, die eigentlich Einblick in die innere Organisation der Architektur, mit ihren unmittelbar hinter der Fassade verlaufenden, mehrgeschossigen Umgängen und den konzentrisch in die Arena führenden Korridoren, gewähren könnte, wird von dem Betrachter weg, in den Bildraum hinein gedreht. Die elliptische Grundform und die architektonische Struktur des Monuments sind somit kaum nachvollziehbar. Das Kolosseum erscheint weniger als ein dreidimensionales sich im Raum erstreckender Baukörper. Die Architektur wirkt vielmehr wie eine schmale und hohe Kulisse. Die mächtigen Mauern haben deutlich an Tiefe und Substanz eingebüßt.

In ganz ähnlicher Weise verfährt Silvestre mit dem zweiten prominenten Monument der klassischen Romvedute, dem Triumphbogen des Kaisers Konstantin, der am linken Bildrand zu erkennen ist. Der Künstler verzichtet auch hier auf eine umfassende Wiedergabe des architektonischen Ganzen. Der Bogen erscheint tief im Gelände versunken und teils verdeckt von einer hohen Bodenwelle sowie einem großen, im Vordergrund postierten Baum. In das Zentrum der Komposition, dort, wo der Betrachter nach traditionellen Sehgewohnheiten eigentlich das Hauptmotiv der Darstellung erwarten würde, setzt Silvestre einen zweiten Baum, der anschaulich in sämtlichen Einzelheiten geschildert wird, mit weit ausgreifenden Zweigen, dichtem Blattwerk, verdorrten Ästen sowie einem geborstenen, abgestorbenen Stumpf. Diese den Vordergrund dominierenden Landschaftsmotive bilden ein monumentales

<sup>897</sup> Radierung: 105 x 247 mm (Darstellung), 112 x 251 mm (Blatt), beschr. l. o.: „Veduta del Coliseo.“, beschr. r. o.: „Veuë du Colisee.“, bez. l. u.: „I. Silvestre delin. et sculp. Cum priuil. Regis.“, num. r. u.: „3“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Museo di Roma, Cart. 7, MR 20395. Vgl.: Faucheux 1857, S. 50, Kat. 3; Nissirio 1979, S. 26, Kat. 48; Morel 1981, S. 22, Kat. 48; Stoschek 1999, S. 50–51, S. 60, Anm. 119, Abb. XXV.

Gegengewicht zu der Architektur des Kolosseums. Der antike Bau erscheint, entsprechend der perspektivischen Verkürzung im Bildraum, stark verkleinert, sodass die obersten Zweige der Bäume dasselbe Niveau wie die Attika des riesigen Amphitheaters erreichen können. Weit im Hintergrund, zwischen den Bäumen und den antiken Monumenten, werden einzelne Bauten des Monte Celio sichtbar, San Gregorio Magno mit seiner hohen Freitreppe und der prächtigen Barockfassade sowie die mittelalterliche Basilika von Santi Giovanni e Paolo.

Wie in den Romveduten Stefano della Bellas lässt sich somit auch hier, anhand der Position der einzelnen Elemente im Bildraum, der Betrachterstandpunkt exakt bestimmen. Trotzdem erscheint das klassische Motiv, das Architekturensemble aus Kolosseum und Konstantinsbogen, in Silvestres Interpretation nahezu verfremdet. Die Komposition ist dem extremen Querformat der Radierung eingepasst. Die Orientierungspunkte für den Betrachter, die prominenten antiken Bauwerke, sind weit auseinandergezogenen und teilweise verdeckt. Dem Künstler geht es wohl nicht in erster Linie um eine unmittelbare Nachvollziehbarkeit der von ihm gewählten Perspektive. Vielmehr entwickelt er eine überraschende Sichtweise auf jene römischen Monumente, die sicherlich auch dem Pariser Publikum über Werke der italienischen Verlage hinreichend bekannt gewesen sind. Die Kolosseumsruine tritt in diesem Kontext nicht ausschließlich als Zeuge einer verehrungswürdigen Antike auf: Sie fungiert vielmehr als eine klassische Kulissenarchitektur für die Schilderung eines von römischem Alltag erfüllten Ortes. Verschiedene Gestalten beleben die Szenerie: Einzelne Figuren schlendern in Richtung des Monte Celio und erklimmen die hohe Freitreppe der Kirche San Gregorio Magno. Eine kleine Gruppe hat sich im Schatten eines Baumes niedergelassen. Vorne links ist eine einzelne sitzende Gestalt erkennbar, die, wie der Betrachter der Radierung selbst, in den Anblick des Kolosseumstals versunken zu sein scheint. Die Bäume im Vordergrund, die unebenen Wege und der tief im Gelände versunkene Konstantinsbogen bezeugen das noch im 17. Jahrhundert ländlich geprägte, von Feldern und Gärten dominierte Areal.<sup>898</sup>

Israël Silvestre komponiert seine Romvedute in verschiedenen, hintereinandergestaffelten Bildebenen, in die er die einzelnen Motive gleich Orientierungspunkten einfügt: Der Blick des Betrachters wird so von den kunstvoll gedrehten Bäumen des Vordergrundes über die

---

<sup>898</sup> Vgl.: Jatta 1992, S. 39: „Contrariamente alla tendenza di offrire vedute idealizzate Israel Silvestre ci presenta vie, piazze e rovine antiche attorno alle quali vien rappresentata la vita reale: di qui il fondato richiamo al gusto pittorico dei pittori bamboccianti. Le sue vedute però sono ben lontane da una esatta resa topografica e prospettica: i luoghi sono reali in quanto architettonicamente caratterizzati e dunque ben riconoscibili; ma il suo intento è descrivere lo spazio urbano concepito come scena animata del gran teatro del mondo urbano. In questo teatro palazzi, chiese e monumenti antichi assumono il valore di quinte scenografiche pullulanti di vita.“ Zu der Darstellung des römischen Lebens im Werk des Israël Silvestre: De Andia 1981, S. 11–12; Babelon 1981, S. 4–7; Barche 1985, S. 184–186.

unmittelbar dahinter aufragenden antiken Architekturen hin zu den in weiter Ferne liegenden Kirchenbauten auf dem Monte Celio geführt. Diese Komposition wird durch eine raffinierte Lichtregie unterstützt. Silvestre taucht den am linken Bildrand postierten Baum mit der sitzenden Betrachterfigur in ein tiefes Dunkel. Die Schraffurlinien sind eng nebeneinandergesetzt, sodass die Konturen der Erdhügel, des Baumes und der Figur sich gleich Schattenrissen gegen den hellen Mittelgrund abzeichnen. Trotz der tiefdunklen Tönung sind in diesem Bereich der Radierung jedoch durchaus dreidimensionale Formen zu erahnen, die spiralförmig ineinander verwachsenen Äste des Baumes sowie der mit angezogenen Knien und verschränkten Armen sitzende Betrachter. Die nahezu schwarz gefärbte Partie links findet ihre Entsprechung in dem dunklen, langen Schatten, den der zentrale Baum auf das Gelände vor dem Kolosseum wirft. Unmittelbar dahinter werden die hell angestrahlten Mauerzüge der Ruine sichtbar. Differenziert ausgearbeitete Tonwerte erfassen die Wirkung des von links einfallenden Lichts, das die Oberfläche der Mauern streift und bis in die Öffnungen der Umgänge und Ausbrüche vordringt. Die beiden dunklen Zonen an der vordersten Ebene des Bildraumes durchbricht ein Weg, der in den ausgeleuchteten Mittelgrund überleitet. Hier lenkt der Konstantinsbogen den Blick auf sich. Das Licht lässt die Reliefstruktur seiner Oberfläche, mit hellen Vorsprüngen und dunklen Schattenzonen, dezidiert zutage treten. Die in diesem Areal postierten Staffagefiguren scheinen sich, ganz im Gegensatz zu jenen des Vordergrundes, im grellen Sonnenschein zu bewegen. Ihre Körper werden in erster Linie durch Schatten, die im hellen Licht entstehen, modelliert. Weit im Hintergrund ist, in zarten Linien gezeichnet, die Architektur von San Gregorio Magno al Celio zu erkennen. Der näher beim Kolosseum zu lokalisierende Bau von Santi Giovanni e Paolo ist dagegen dunkler schraffiert. Lediglich seine Apsis scheint im Licht zu erstrahlen.

In der Gravur seiner Druckplatte nutzt Israël Silvestre, wie Giovanni Battista Mercati, die Methode der Stufenätzung für die Entwicklung einer außerordentlich differenzierten Linienstruktur. Diese reicht von tiefschwarzen, dicht gesetzten Schraffuren im Vordergrund über die helleren Linien des Mittel- und Hintergrundes bis hin zu jenen Partien, wo kaum noch Spuren der Säure wahrnehmbar sind.

Die neunte Tafel in Silvestres Vedutenwerk ist ebenfalls dem klassischen Motiv Kolosseum und Konstantinsbogen gewidmet, wie nun auch in dem Bildtitel explizit formuliert wird, „Veduta del Arco di Costantino, et del Coliseo. Veuë de l’Arque de Constantin, et du Colisée.“ (Abb. 70).<sup>899</sup> Die Darstellung zeichnet sich erneut durch eine recht unkonventionelle

<sup>899</sup> Radierung: 131 x 252 mm (Platte), 250 x 388 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Veduta del Arco di Costantino, et del Coliseo.“, beschr. r. u.: „Veuë de l’Arque de Constantin, et du Colisée.“, bez. m. u.: „Israel Silvestre deli, et fecit cum priuil Regis.“, bez. r. u.: „P. Mariette ex.“, num. l. u.: „9“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Museo

Verteilung der Hauptmotive im Bildraum sowie eine genau kalkulierte Lichtregie aus. Der Betrachterstandpunkt liegt nun jenseits des Konstantinsbogens, an der Straße, die nach Süden zu San Gregorio Magno al Celio hinführt. Die von dem Künstler gewählte Perspektive auf die prominenten Monumente stimmt weitgehend mit jener überein, die Stefano della Bella in seinem 1656 publizierten Tafelband ausgearbeitet hat.<sup>900</sup> Im Vordergrund links erhebt sich der teilweise vom Bildrand überschrittene Konstantinsbogen. Neben ihm werden ein Teil der Umfassungsmauer der Vigna Cornovaglia sowie die zwei offenbar nachantiken, innerhalb dieses Gartenareals gelegenen Häuser sichtbar. Die recht einfachen Bauten sind von der mächtigen Ruine des römischen Amphitheaters hinterfangen. Silvestre rückt hier die Südseite des Kolosseums in den Fokus der Betrachtung. Die äußeren Mauerzüge mit der Fassade sind in diesem Bereich gänzlich verschwunden. Die Innenwand des zweiten Umgangs mit ihrer regelmäßigen Abfolge von Arkadenöffnungen und die riesige Bruchstelle mit den Überresten der einst unter dem Zuschauerraum gelegenen Strukturen werden sichtbar. Im Gegensatz zu der ersten Kolosseumsvedute ist diese Wiedergabe seitenrechtig angelegt. Beide Aufnahmen fügen sich somit keineswegs zu einem stimmigen Gesamtbild des römischen Amphitheaters: Die Radierungen wirken vielmehr gleich unabhängig voneinander konzipierten Einzelwerken, in denen ein jeweils völlig anderer Eindruck des antiken Monuments vermittelt wird. Die Präsentation der Bildtitel unterscheidet sich ebenfalls in beiden Tafeln. Die Beschriftung der ersten Ansicht des Kolosseums ist in das Bildfeld integriert, die Buchstaben sind frei vor die helle Zone des Himmels gesetzt. Für die neunte Tafel dagegen wählt Silvestre ein gesondertes Schriftfeld, das am unteren Blattrand, unter der Darstellung, angefügt ist.

Die Präsentation der Hauptmotive im Bildraum hat Silvestre ebenso gegenüber der ersten Darstellung zu Kolosseum und Konstantinsbogen variiert. Nun erscheinen die Monumente in unmittelbarer Nähe zueinander: Sie wirken wie eine kompakte, geschlossene Architekturgruppe. Der Konstantinsbogen, die Mauer und die Häuser der Vigna Cornovaglia überschneiden einen Großteil der Ruine des antiken Amphitheaters. Diese wird, gemäß der perspektivischen Verkürzung, gegenüber den Motiven des Vorder- und Mittelgrundes verkleinert wiedergegeben. So schließt die oberste Mauerkante des Kolosseums bündig an den unteren Rand der Attika des Konstantinsbogens an. Die räumliche Distanz zwischen

---

di Roma, MR 9715. Vgl.: Faucheux 1857, S. 51, Kat. 9; Nissirio 1979, S. 28, Kat. 54; Morel 1981, S. 22, Kat. 54; Incisioni Romane dal 500 all'800 1993, S. 53, Kat. 31; Stoschek 1999, S. 50–51, S. 60, Anm. 119, Abb. XXIV.

<sup>900</sup> Vgl.: Radierung: 307 x 271 mm (Darstellung), 324 x 279 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Arcus Const.<sup>ni</sup> et Amphit.<sup>ni</sup> Flavij Panetinæ“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, sc. 56TER, F.G. 2388. Vgl.: Heinecken 1778–1790, Bd. 2, S. 400; De Vesme 1906, S. 217–218, Kat. 834; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 42, Kat. 373; Massar / De Vesme 1971, S. 128, Kat. 834; Forlani Tempesti 1973, S. 140–141, Kat. 77c; Salamon 2000, Kat. 156.

beiden Monumenten ist damit scheinbar aufgehoben. Die Tonwerte entsprechen der Positionierung der Elemente im Bildraum. Der im Vordergrund stehende Konstantinsbogen ist in gleißendes Sonnenlicht getaucht. Hier konzentrieren sich intensive Licht- und Schattenkontraste. Diese werden von den Motiven des Mittel- und Hintergrundes, der Mauer, den beiden Häusern und der Kolosseumsruine, in deutlich abgemildeter Form aufgegriffen. Das Licht scheint sich weicher und gleichmäßiger über die verschiedenen Baukörper und ihre Umgebung zu ergießen.

Ein kompositorisches Gegengewicht zu dieser fest gefügten Architekturgruppe bildet eine dunkel schraffierte Schattenzone im Vordergrund rechts. Hier wird, wie bereits in dem ersten Kolosseumbild, eine sitzende Figur postiert. Allerdings ist diese offenbar nicht mehr still in die Betrachtung des sich vor ihr erstreckenden Areals versunken. Vielmehr hebt sie ihren linken Arm in die Richtung eines offenbar wild umhertollenden Hundes. Die Körper und die Bewegungen beider Gestalten sind, trotz der in diesem Bereich der Radierung dicht gesetzten Schraffurlinien, differenziert erfasst. Mit der energiegeladenen, von quirligem Leben erfüllten Figurengruppe setzt Silvestre einen Kontrapunkt zu dem riesigen, verlassenem und zerstörten Komplex der Kolosseumsruine. Der Künstler lässt hier die Umfassungsmauer der Vigna Cornovaglia abrupt enden, sodass der Blick ungehindert von den Figuren des Vordergrundes in den Bildraum hinein und zu der geborstenen Architektur des antiken Amphitheaters wandern kann. Auf eine optische Einfassung der rechten Seite verzichtet Silvestre. Im Hintergrund ist lediglich ein flacher Ausläufer des Monte Celio erkennbar. Darüber öffnet sich der weite, von dünnen Schleierwolken durchzogene Himmel.<sup>901</sup>

Wie in seiner ersten Tafel zum Kolosseum führt Silvestre den Blick seines Betrachters entlang der in verschiedenen Ebenen postierten Bildelemente durch eine vielschichtige Komposition. Entsprechend der traditionellen Leserichtung wird zunächst die geschlossene Architekturgruppe am linken Bildrand, in der die Hauptmotive der Darstellung erscheinen, fokussiert. Daneben öffnet sich eine weite, unbebaute Landschaft, in der einzelne, sich im hellen Sonnenschein scharf abzeichnende Spaziergänger sichtbar werden. Diese lenken den Blick zurück in den Vordergrund der Darstellung, zu jener Figurengruppe mit dem Mann und

<sup>901</sup> Eine von Silvestre um 1650 geschaffene Radierung, die die Engelsburg mit ihrer Brücke und San Pietro in Vaticano zeigt, zeichnet sich durch eine ebenso ungewöhnliche Komposition aus, wie Wolfgang Krönig in seiner „Geschichte einer Romvedute“ feststellt: „Nach der Unterschrift handelt es sich hier um eine Ansicht der Engelsburg, und es ist charakteristisch für eine hier zuerst faßbare Bildgestalt und Bildtradition dieser Vedute, daß sich die Engelsburg rechts weit vom Bildrande löst, gleichsam das eine Bildthema darstellend, während das Thema der linken Bildhälfte die Brücke mit der Peterskuppel darüber ist. [...] Dieser Darstellung zweier Monumente oder Monumentgruppen im Bilde entspricht sehr wohl das breite Format wie auch die Leere in der Mitte und schließlich das Fehlen einer Bildkulisse auf der linken Seite. In dem Kontrast der beiden Bildhälften wird dennoch eine Art Gleichgewicht hergestellt durch den dunkel schraffierten, summarisch behandelten Uferrand links unten, gleichsam als Sockelzone für Engelsbrücke und Peterskuppel; und aus dieser Sockelzone hebt sich als lebendiges Element zur Rechten der Angler heraus.“ (Krönig 1961, S. 392).



seinem Hund, deren ausgreifende Bewegung wieder nach links zu dem Konstantinsbogen und der Kolosseumsruine zu führen scheint.

Durch die Verwendung eher konventionell formulierter Bildtitel offenbart Silvestre das Anliegen, mit seinen Radierungen authentische Darstellungen der bedeutenden Monumente Roms zu entwickeln. Der hier erkennbare Anspruch ist also durchaus vergleichbar mit jenem der Künstler und ihrer Verleger, die zeitgleich Kolosseumsbilder für den römischen Druckgraphikmarkt entwerfen und publizieren. In der konkreten Gestaltung seiner Radierungen lässt Silvestre jedoch eine gewisse Distanz zu seinen römischen Kollegen erkennen. In seinem Umgang mit dem druckgraphischen Medium, dem Versuch, durch ein differenziertes Linienbild die atmosphärische Wirkung des Lichts auf den verschiedenen Oberflächen, das allmähliche Verschwimmen der Konturen in der Ferne und die zarte Tönung des weiten, von dünnen Schleierwolken durchzogenen Himmels einzufangen, scheint sich der Einfluss Stefano della Bellas zu erkennen zu geben. Die ungewöhnliche und exzentrische Positionierung der Hauptmotive im Bildraum erinnert ebenfalls an die Radierungen des Florentiner Künstlers. Gerade die von della Bella 1656 publizierte Ansicht des Kolosseums und des Konstantinsbogens, die unter dem Titel „Six planches de veües de Rome et du Vaze“ in dem 1691 erstellten Inventar des Silvestre-Verlages überliefert ist, weist bezüglich der Wahl der Perspektive und der Komposition Übereinstimmungen mit der neunten Tafel in Israël Silvestres Vedutenwerk auf (Abb. 68, 70).

Der Blick, den Silvestre mit seiner Radierung „Partie du Colisée veu par dedans“ in das Innere des Kolosseums wirft, scheint dagegen eher von den Ruinenbildern Giovanni Battista Mercatis geprägt zu sein (Abb. 71).<sup>902</sup> Der französische Künstler konzentriert sich nun auf einen bestimmten Bereich der antiken Architektur: In einer Detailansicht werden geborstene, von Pflanzen überwucherte Gewölbe und Mauerzüge erfasst. Eine genaue Lokalisierung der dargestellten Partie ist aufgrund der konzentrierten Wiedergabe nicht möglich. Wie Mercati entwickelt auch Silvestre durch die Methode der Stufenätzung ein komplexes Gefüge von Linien verschiedener Intensität, mit denen er die Wirkung des Lichts im Inneren des Kolosseums einzufangen versucht. Das römische Amphitheater wird als eine dem

<sup>902</sup> Radierung: 87 x 70 mm (Platte), 98 x 79 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Partie du Colisée veu par dedans.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Museo di Roma, MR 20047. Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 162, Kat. 1602; Nissirio 1979, S. 37, Kat 84; Morel 1981, S. 25, Kat. 84. Alfredo Petrucci sieht Israël Silvestre wie Stefano della Bella quasi in der Nachfolge des Giovanni Battista Mercati: „I suoi rami [di Giambattista Mercati] precedono quelli di tutti gl'intagliatori, sia italiani sia stranieri, come Stefano della Bella, Giovanni Mitelli, Gabriel Perelle, Herman Swanefeld, Israel Sylvestre, Willem van Nieulandt, Bartholomeus Breenbergh, Claude Lorain, Dominique Barrière ecc., che nel Seicento ritrassero Roma con sentimento più o meno pittoresco.“ Zit. nach: Petrucci 1932, S. 483–484.

fortschreitenden Verfall überlassene Ruine präsentiert. Einzelne Gestalten bahnen sich einen Weg durch das unebene Gelände, zwischen den geborstenen und überwucherten Mauern der einst so monumentalen Architektur hindurch. Israël Silvestre zeigt das Kolosseum hier als einen Ort, der weit entfernt ist von dem Leben des zeitgenössischen Rom, einen Ort wie in Giovanni Battista Mercatis „*Alcune Vedute et Prospettive di Luoghi Dishabitati di Roma*“.

Die in ihrer malerischen Gestaltung anspruchsvollen und in der Wahl der Perspektive außergewöhnlichen Rombilder des Stefano della Bella und des Israël Silvestre bleiben zunächst ohne erkennbaren Einfluss für die Entwicklung druckgraphischer Veduten in Rom. Jedoch bieten gerade die von Silvestre formulierten Bildtitel, die die Motive seiner Darstellungen teils in italienischer, teils in französischer oder auch in beiden Sprachen benennen, einen ersten Hinweis auf ein internationales Publikum, das diesseits und jenseits der Alpen von dem in Paris ansässigen Verleger und Künstler mit exquisiten Graphiken beliefert worden sein mag.<sup>903</sup>

Das Inventar des Silvestre-Verlages von 1691, in dem Werke Jacques Callots, Stefano della Bellas und Israël Silvestres mit den jeweiligen Schätzpreisen aufgelistet werden, offenbart die Geschäftstüchtigkeit der Unternehmerfamilie Silvestre, die sicherlich die Romveduten ihres Firmengründers sowie jene des Stefano della Bella auch über die Grenzen von Paris hinaus zu vermarkten wusste.<sup>904</sup>

Die Auseinandersetzung mit dem Motiv des Kolosseums in der Druckgraphik des 17. Jahrhunderts zeichnet sich durch eine außerordentliche inhaltliche und formale Vielfalt aus. Die Künstler und Verleger, die im Bereich des römischen Druckgraphikmarktes tätig sind, orientieren sich zumeist an jenen Bildfindungen, die im vorhergehenden Jahrhundert entwickelt wurden und sich im Laufe der Zeit als erfolgreiche Darstellungen des antiken Monuments nördlich und südlich der Alpen bewährt haben. Die Ansicht von Westen, jene

<sup>903</sup> In dem Katalog des Philippe Morel sind zahlreiche von Israël Silvestre geschaffenen Veduten der Stadt Rom mit französischen sowie italienischen Bildtiteln vermerkt, darunter auch einige Ansichten des Kolosseums: Morel 1981, S. 19–39, insbes. S. 22, Kat. 44, 48, 54, 58, S. 24, Kat. 68, S. 25, Kat. 83–84.

<sup>904</sup> Vgl.: Silvestre 1869, S. 26–31: „Extrait de l’inventaire dressé le 10 décembre 1691, page 202“. Bereits in einem am 22. August 1648 erstellten Inventar des römischen Verlages der De Rossi alla Pace werden zahlreiche Werke des Jacques Callot und des Stefano della Bella aufgelistet: „After Della Bella, the De Rossi owned the following plates in 1648: ‘1 libro delle varie figure Della Bella di battaglie, quarto grandi; 3 libri di cartelle Della Bella grande copie; 6 libri delli vasi copia Della Bella; 1 libro in 4 delli fogliami Della Bella.’ They also stocked the following publications in the sales shops: ‘1 libro delle varie figure Della Bella di battaglie quarto grandi; 3 libri di cartelle Della Bella grande copie; 6 libri delli vasi copia Della Bella; 7 libretti in quarto di cartelle copie Della Bella; 10 libri da disegnare Della Bella; 1 libro in 4 delli fogliami della Bella.’“ Zit. nach: Consagra 1995, S. 201, Anm. 20 (ASR, 30 Notai Capitolini, office no. 20, Johannes de Nigris, 22. August 1648, fols. 541–571). Zu diesem Inventar: Grelle Iusco 1996, S. 24–25.

Perspektive, die es ermöglicht, sowohl die Monumentalität des antiken Amphitheaters mit der neuzeitlichen, von zunehmender Zerstörung gezeichneten Ruine zu konfrontieren als auch den unmittelbaren städtischen Kontext mit Konstantinsbogen und Meta Sudans in die Darstellung einzubinden, dominiert die Bildproduktion, die sich in erster Linie an Reisende und Besucher der Ewigen Stadt zu wenden scheint. Diese Traditionsverbundenheit in der Wiedergabe des Kolosseums ist sicherlich einerseits in einer Rücksichtnahme auf die Sehgewohnheiten der internationalen Kundschaft, die sich möglicherweise anhand existierender Romdarstellungen ein Bild des prominenten Monuments machen konnte, begründet. Andererseits ist die Wiederverwendung älterer, bereits auf dem Markt erfolgreich erprobter Druckplatten wohl ein weitgehend risikofreies und lukratives Geschäft für die römischen Verlagshäuser gewesen.

Allerdings zeichnen sich auch bei jenen Darstellungen des Kolosseums, die noch ganz der Bildtradition des 16. Jahrhunderts verpflichtet sind, neue Aspekte in der Betrachtung des antiken Monuments ab. Die Ruine wird nun aus der Perspektive des christlichen Rom fokussiert. Der Blick des Betrachters weitet sich, das Bauwerk erscheint eingebunden in die Topographie und Landschaft der zeitgenössischen Stadt. Die Funktion des Kolosseums als antikes Amphitheater sowie als Leidensort der frühchristlichen Märtyrer findet Eingang sowohl in Rekonstruktionen als auch in Ruinenbildern des römischen Monuments.

Zeitgleich und möglicherweise in Auseinandersetzung mit den Produktionen des römischen Druckgraphikmarktes entwickeln einzelne Künstler neue und sehr persönliche Sichtweisen auf das prominente Motiv. Durch den Versuch, eigene und individuelle Lösungen für die Darstellung eines der bedeutendsten und bekanntesten Monumente der Ewigen Stadt zu finden, widersetzen sich diese Werke einer eindeutigen Klassifizierung und Einordnung in die Bildgeschichte des Kolosseums. Trotzdem werden auch hier Gemeinsamkeiten und Analogien, sowohl in inhaltlicher als auch formaler Hinsicht, erkennbar. Bei der Betrachtung des prominenten Baus richtet sich der Fokus zunehmend auf dessen Einbindung in das umliegende Areal. Der landschaftliche Raum gewinnt erheblich an Bedeutung: Die Kolosseumsruine erscheint als integraler Bestandteil der sie umgebenden und sie auch einnehmenden Natur. Das antike Monument wird in Detailansichten gezeigt, die nicht unbedingt die Zusammengehörigkeit zu dem architektonischen Ganzen erkennbar werden lassen. Obgleich das Kolosseum in den Bildtiteln häufig als Hauptmotiv benannt wird, ist es doch oft aus dem Zentrum der Komposition an den Bildrand verschoben und wird teilweise sogar von diesem überschritten. Die Möglichkeiten der Radierung als künstlerisches Ausdrucksmedium werden in kreativer Weise genutzt, um dem Betrachter atmosphärische

Werte, die Wirkung des Lichts im städtischen und landschaftlichen Raum, überzeugend zu vermitteln.

Diese verschiedenen Entwicklungen, die sich in der druckgraphischen Darstellung des Kolosseums im 17. Jahrhundert abzeichnen, scheinen sich in einem einzigen Werk zu einem überzeugenden Gesamtbild des antiken Monuments und der neuzeitlichen Ruine zusammen zu schließen, in jener Radierung, die der römische Verleger Giovanni Battista De Rossi 1666 publiziert: Lieven Cruyls „Prospectus Amphitheatri Vespasiani et Titi“, der das Kolosseum gemäß dem klassischen Darstellungsschema in einer Westansicht gemeinsam mit Meta Sudans und Konstantinsbogen zeigt (Abb. 52).<sup>905</sup> Die Bedeutung des Baus als Amphitheater des antiken Rom steht, wie in den anderen Publikationen der römischen Verlage, im Zentrum der Betrachtung. Zugleich wird das Kolosseum als integraler Bestandteil eines weiten landschaftlichen und urbanen Raumes erfasst. Das Medium der Radierung dient hier der Entwicklung einer subtilen Lichtregie, durch die die verschiedenen Motive der Darstellung in eine homogene Bildkomposition eingebunden werden. So lässt das sicherlich bedeutendste Kolosseumbild, das im 17. Jahrhundert in einem römischen Verlag erschienen ist, hinsichtlich der Gestaltung der Komposition und der Verwendung des druckgraphischen Mediums, durchaus Einflüsse seitens unabhängig agierender Künstler, wie Giovanni Battista Mercati, Stefano della Bella und Israël Silvestre, erkennen.<sup>906</sup>

Zugleich offenbart die Singularität von Cruyls Kolosseumbild eine Akzentverschiebung in den Produktionen des römischen Druckgraphikmarktes. Die Aufmerksamkeit der hier tätigen Künstler und Verleger richtet sich nun vermehrt auf die prachtvollen Bauwerke und Platzanlagen der barocken Residenzstadt des Papstes. Das Kolosseum, das zerstörte

<sup>905</sup> Cruyl / De Rossi 1666, Taf. 2: Radierung: 366 x 470 mm (Platte), 411 x 580 mm (Doppelseite), beschr. u.: „Prospectus Amphitheatri Vespasiani et Titi Impp./ 1 Amphitheatrū. Vulgo Colisæum 2 Arcus Triumphalis Constantini Magni Imp. 3 Basilica Lateranensis cum Palatio et Obelisco 4 Aqueductus Antiqui Ruine / Templum SS Ioannis et Pauli 6 Templum S. Gregory 7 Ruine antiqui Templi Solis et Lunæ 8 Ruina Meta Sudantis / Romæ Typis Ioannis Baptistæ de Rubeis Mediolanensis in Foro Agonali An. D. 1666 cum Priuilegio Summi Pont.“, bez. r. u.: „LIV. CRUYL GAND. del. e fec. Romæ 1666 (Jahreszahl invers)“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 2.F.31.

<sup>906</sup> Zu einer möglichen Verbindung zwischen dem druckgraphischen Werk des Lieven Cruyl und jenem des Israël Silvestre: Krönig 1961, S. 392. In ihrer Monographie „Lievin Cruyl e la sua opera grafica“ benennt Barbara Jatta Israël Silvestre als einen der „primi esponenti della veduta moderna in campo grafico“ und verweist auf dessen Verbindung mit Jacques Callot und Stefano della Bella. Vgl.: Jatta 1992, S. 37–39. Vgl. auch: Jatta 1992, S. 42: „Era Roma la mèta delle mète: era il centro dell’antichità e della cristianità; era stata la culla del Rinascimento e stava per divenire il fulcro e il grande cantiere del Barocco. Come sede del Papato, Roma offriva, inoltre, la possibilità di unire al viaggio culturale un pellegrinaggio spirituale. I vedutisti del tempo si industriavano quindi a fornire ai compatrioti e ai ricchi viaggiatori d’oltralpe un ricordo della Città Eterna. E’ in quest’ambito che emergono artisti come Giovan Battista Falda e Lievin Cruyl che vanno considerati tra i protagonisti della veduta urbana italiana del Seicento in campo grafico e i precursori della ‘grande veduta’ del secolo successivo. Senza di loro sarebbe difficile capire a fondo un artista come Gaspar Van Wittel e gli incisori delle generazioni seguenti come Gommaire Wouters, Alessandro Specchi, Filippo Vasconi per arrivare fino a Giuseppe Vasi e Giovan Battista Piranesi“.

Amphitheater des antiken Rom, spielt in diesem „Nuovo Teatro delle fabbriche et edificii di Roma moderna“ nur eine untergeordnete Statistenrolle.<sup>907</sup>

Erst mit den Werken des 18. Jahrhunderts, den Publikationen Alessandro Specchis, Carlo Fontanas, Giuseppe Vasis und Giovanni Battista Piranesis, wird sich das Monument seinen herausgehobenen Status in der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Motiv der Ewigen Stadt zurückerobert.

---

<sup>907</sup> Zitiert nach dem Titel des mehrbändigen Vedutenwerks des Giovanni Battista Falda. Zu dieser Publikation: Bellini 1983, S. 81–92; Krautheimer 1985, S. 3–7; S. 143–144; Barche 1985, S. 49–52, S. 119–123; Piccininni 1985, 1.–2. n. n. S.; Cavazzi / Margiotta / Tozzi 1991, S. 25–31; Jatta 1992, S. 44–48; Buratti 1995, S. 17–20, S. 27; Consagra 1995, 187–203; Grelle Iusco 1996, S. 33–34; Wilson 1996, 33–46; Zeitler 1999, S. 13–15, Kat. 29–33; Roma antica e moderna 2000, S. 124–127, Kat. 65 (Stefanie Manthey).

#### **4.) Das 18. Jahrhundert. Das Kolosseum im Werk großer Künstlerpersönlichkeiten**

##### 4.1) Das Kolosseum im Werk des Alessandro Specchi und des Carlo Fontana: Antikes Amphitheater, neuzeitliche Ruine und Märtyrerstätte des Christentums

1703 veröffentlicht der römische Verleger Domenico De Rossi eine als Einzelwerk konzipierte, großformatige Bildtafel, die das Kolosseum als neuzeitliche Ruine entsprechend dem Zustand des frühen 18. Jahrhunderts sowie als antikes Amphitheater in Rekonstruktionen des Äußeren, des Inneren und des Grundrisses präsentiert. Der Schöpfer der Radierung ist Alessandro Specchi, ein römischer Architekt, der in dieser Zeit durch seine Tätigkeit in Rom auf besondere Weise mit dem antiken Monument verbunden ist (Abb. 72).<sup>908</sup>

In demselben Jahr, in dem die Radierung erscheint, wird Rom von einem Erdbeben erschüttert, das erhebliche Schäden an der Kolosseumsruine verursacht: Im südlichen Bereich des Baus, nahe dem dort gelegenen Haupteingang, stürzt ein Arkadenbogen ein.<sup>909</sup> Die Travertine, die sich durch das Erdbeben gelöst haben, werden, mit Erlaubnis Papst Clemens' XI., entfernt und als Baumaterial für die Errichtung des Porto di Ripetta verwendet.<sup>910</sup>

---

<sup>908</sup> Radierung: 493 x 695 mm (Platte), 590 x 838 mm (Blatt), Beschriftung zum oberen Bildfeld: „PROSPETTO DELL' ANFITEATRO FLAVIO, FABRICATO DA VESPASIANO IMPERATORE, TERMINATO, E DEDICATO DA TITO SVO FIGLIOLO, DETTO VOLGARMENTE IL COLOSSEO DALLO SMISVRATO COLOSSO DI NERONE, CHE GL'ERA VICINO SV L'INGRESSO DELLA VIA SAGRA. / 1. Arco di Costantino eretogli dal senato Romano dopo la vittoria ottenuta contro Massenzio, ornato di sculture, parti rozze fatte in quel tempo, e parti bellissime, che furono dell'arco di Traiano, il quale era nel suo foro. 2. Vestigie della meta sudante, che fù fontana douiziosa d'acque fatta nella piazza dell' Anfiteatro, per ornamento del / medesimo, è per comodità di quelli, che interueniuano alli spettacoli; la quale fabricata quasi in modo di piramide acquistò tal nome dall'acqua, che uersata dalla sua cima, scendeua giù per essa, e bagnaua tutta.“, Beschriftung zum unteren linken Bildfeld: „PROSPETTO DI TVTTO L' ANFITEATRO INTIERO, CONFORME FV NEL SVO ANTICO STATO, E SPLENDORE.“, Beschriftung zum unteren mittleren Bildfeld: „PIANTA DELL' ANFITEATRO / DIVISA NELLI SVOI QVATTRO PIANI“, Beschriftung zum unteren rechten Bildfeld: „SPACCATO, E VEDVTA INTERIORE DELL' ANFITEATRO“, bez. r. u.: „Disegnati, e Intagliati da Alessandro Specchi Architetto.“, bez. u. dat. l. u.: „Nella Stamp.<sup>a</sup> di Domenico de Rossi erede di Gio. Giac.<sup>o</sup> de Rossi in Roma alla Pace, con priuil.<sup>o</sup> del Som. Pont., e licenza di Sup.<sup>ni</sup> l' An. 1703“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, v. 13, n. 1227. Vgl.: Catalogo delle Stampe della Calcografia Camerale 1826, S. 13, Kat. 132; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 19, S. 187, Kat. 3; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 163, Kat. 1612; Petrucci 1953, S. 115, S. 201, S. 226, Kat. 1227; Di Macco 1971, S. 444, Kat. 176; Cordaro 1990, S. 15; Cordaro / Moltedo / Gori Sassoli 1990, S. 60; Coen 1996, S. 21, S. 31, Anm. 222; De Carlo 1999, S. 72, Abb. 15; Hager 2002, S. XXII–XXIII, S. XXV, Abb. 17.

<sup>909</sup> Zu dem Erdbeben von 1703: Colagrossi 1913, S. 217; Lugli 1946, S. 341; Di Macco 1971, S. 20; Croci 1992, S. 1051; Rea 1996, S. 49; Croci 1999, S. 17–18; Rea 1999a, S. 212.

<sup>910</sup> Vgl.: Marangoni 1746, S. 48: „Similmente il Sig. Ficononi ('Vestigia, e Rarità di Roma, pag. 39.') narrando, come a cagione del Terremoto, sotto Papa Clemente XI. (nel 1703) essendo caduta un ala del Colosseo, verso San Gregorio, furono tanti i Tevertini, che colla permissione del Pontefice furono impiegati in più fabbriche, e specialmente del Porto di Ripetta, e sua scalinata“.

Architekt dieses zwischen 1703 und 1704 entstandenen Tiberhafens ist Alessandro Specchi. In einer 1705 publizierten Radierung dokumentiert Specchi sein eigenes Werk.<sup>911</sup> Er zeigt die von ihm entworfene und realisierte Anlage in einer komplexen Darstellung, die sich aus vier Einzelaufnahmen zusammensetzt. Den oberen Bereich der Graphik füllt eine große querformatige Vedute, die die Hafenanlage und das zugehörige Zollamt, den „Palazzetto della Dogana“, im Kontext ihrer unmittelbaren städtischen Umgebung, den Kirchen San Girolamo degli Schiavoni und San Rocco sowie dem Palazzo Borghese, präsentiert.<sup>912</sup>

Der untere Teil der Graphik enthält drei Bildfelder. Das mittlere liefert einen Grundriss des Hafens. Rechts daneben schließt sich eine Vedute an, in der der Blick vom Festland, vermutlich aus dem südlich San Girolamos gelegenen Gebäude, über die weitläufigen Terrassen bis zu der „Dogana di Ripetta“ erfasst wird. In dem Feld links ist eine dritte Vedute eingefügt. In ihr wird der Zustand des Tiberhafens vor der Neugestaltung überliefert.<sup>913</sup>

Specchi nutzt hier das Medium der Druckgraphik, um ein bedeutendes Werk seines architektonischen Schaffens einer breiten Öffentlichkeit in repräsentativer und zugleich umfassender Form zu veranschaulichen. Die Organisation der Darstellung in mehreren Felder ermöglicht es, verschiedene Aspekte des Motivs im Bild zu fixieren.

Jenem Monument, das für die Verwirklichung des Hafenprojekts einen wesentlichen Beitrag geleistet hat, widmet Specchi ebenfalls eine großformatige Radierung. Diese wird in dem Jahr publiziert, in dem sich das Erdbeben ereignet, das das Kolosseum zu einem wichtigen Materiallieferanten für den neuen Tiberhafen werden lässt. Der Künstler präsentiert seinem Betrachter hier keine von ihm selbst entworfene Architektur: Vielmehr entwickelt er eine komplexe Darstellung zu einem der bedeutendsten erhaltenen Monumente des antiken Rom. Die Radierung erscheint in dem Verlag des Domenico De Rossi alla Pace, in jenem Unternehmen, das im Laufe des 17. Jahrhunderts insbesondere Publikationen zu der zeitgenössischen Stadt, ihren neu errichteten Kirchen- und Palastbauten, den Villenanlagen, Gärten und Brunnen, veröffentlicht hat.<sup>914</sup> Das römische Amphitheater ist in dem

<sup>911</sup> Radierung, beschr.: „PROSPETTO DEL NVOVO NAVALE DI RIPETTA FABBRICATO SOTTO I GLORIOSI AUSPICI DI N. S. PAPA CLEMENTE XI.“ Die zugehörige Druckplatte ist erhalten, Istituto Nazionale per la Grafica, Rom, Inv. V.I.C. 1225/1–3: 669 x 1341 mm. Zu dem Porto di Ripetta: Busiri Vici 1965, S. 490–497; Braham / Hager 1977, S. 151–152; Insolera 1980 (2002), S. 42, Abb. 48, S. 278–280, Abb. 310–314, S. 283; Marder 1980, S. 28–56; Principato 1990, S. 97, S. 100, S. 112–114, S. 116; Curcio 2000, S. 151–152.

<sup>912</sup> Die Anlage des Ripetta-Hafens wird Giovanni Battista Nollis 1748 publizierten Romplan anschaulich vermittelt. Vgl.: Nolli 1748, Kat. 493 („Dogana di Ripetta“), 494 („Strada e Porto di Ripetta“), 459 („Chiesa e Collegio di S. Girolamo de’ Schiavoni“), 468 („Chiesa e Confraternità di S. Rocco“).

<sup>913</sup> Eine ganz ähnliche Vedute ist in Giovanni Battista Falda 1699 publizierten „Il Terzo Libro del novo Teatro delle Chiese di Roma“ enthalten. Vgl.: Falda / De Rossi 1665–1699, Bd. 3, Taf. 38.

<sup>914</sup> Vgl. z. B. das „Nuovo Teatro delle fabbriche et edificii di Roma moderna“, die „Giardini di Roma“ und die „Fontane di Roma nelle piazze e luoghi pubblici della città“ des Giovanni Battista Falda sowie die „Palazzi di

Verlagsprogramm der De Rossi bisher in erster Linie in Neuauflagen altbewährter Publikationen des 16. Jahrhunderts, in den „Vestigi dell'Antichità“ des Étienne Du Pérac sowie dem „Speculum Romanae Magnificentiae“ des Antoine Lafréry, präsent.<sup>915</sup>

Alessandro Specchis Kolosseumstafel weist eine analoge Organisation wie die ein Jahr später publizierte Radierung zum Porto di Ripetta auf: Sie ist in vier Segmente unterteilt, die als in sich geschlossene, mit jeweils eigener Beschriftung ausgestattete Bildfelder konzipiert sind (Abb. 72). Diese Anlage ermöglicht es dem Künstler, seinem Betrachter die komplexe Architektur des Monuments mithilfe verschiedener Darstellungsweisen vor Augen zu führen. Bei der Auswahl seines Bildmaterials orientiert sich Specchi an Lösungen, die sich seit dem 16. Jahrhundert auf dem römischen und internationalen Druckgraphikmarkt als prägnante und überzeugende Wiedergaben des Kolosseums bewährt haben. Seine Radierung erscheint gleich einem Kompendium, in dem die erfolgreichen Bildfindungen der vorhergehenden Jahrhunderte in überarbeiteter und aktualisierter Form dem Publikum des frühen 18. Jahrhunderts präsentiert werden.

Durch die Größe und Anordnung der einzelnen Bildfelder zeichnet sich eine klare Hierarchie in der Darstellung des Monuments ab. Der Schwerpunkt liegt auf einer Vedute, einer Ansicht der Kolosseumsruine in ihrem aktuellen Zustand, die den gesamten oberen Bereich der Druckplatte ausfüllt. Darunter sind drei kleinere Segmente angeschlossen, in denen Rekonstruktionen des antiken Amphitheaters in Form einer Außenansicht, eines Grundrisses und eines Längsschnittes mit Innenansicht enthalten sind. Die Fläche dieser Felder entspricht jeweils etwa einem Sechstel derjenigen der Hauptvedute.

Für die Wiedergabe des Kolosseums in seinem neuzeitlichen Zustand wählt Specchi eine klassische Perspektive, eine Ansicht von Westen, die die Ruine gemeinsam mit Meta Sudans und Konstantinsbogen erfasst. Nicht nur in der Wahl des Betrachterstandpunkts und der Positionierung der einzelnen Motive im Bildraum lässt der Künstler seine Verpflichtung gegenüber bedeutenden Kolosseumbildern des 16. Jahrhunderts, den Werken Bernardo Gamuccis, Étienne Du Péracs und Antoine Lafrérys, erkennen: Der Fokus der Darstellung richtet sich nun wieder auf die Architektur des antiken Monuments. Der landschaftliche und urbane Kontext, der in den Werken Stefano della Bellas, Israël Silvestres und Lieven Cruyls eine außerordentlich wichtige Rolle für die Gestaltung der Vedute gespielt hat, rückt weit in den Hintergrund. Die Gestalten von Menschen und Tieren, die insbesondere in den an Genre-

---

Roma de più celebri architetti“ des Pietro Ferrerio. Zu der Tätigkeit der De Rossi alla Pace im 17. Jahrhundert: Ozzola 1910, S. 405–408; Bellini 1983, S. 85–89; Consagra 1995, S. 187–203.

<sup>915</sup> Zu den Neuauflagen der Werke Du Péracs und Lafrérys im Verlag der De Rossi alla Pace: Ehrle 1908, S. 18–24; Ozzola 1910, S. 407, Anm. 33; Ashby 1915b, S. 414; Hülsen 1921, S. 138–139; Grelle 1987, S. 123–144, Kat. 5.



Motiven so reichen Kolosseumsansichten della Bellas Einblicke in den römischen Alltag des 17. Jahrhunderts boten, sind nun zu winzigen Staffagefiguren geschrumpft, die in erster Linie die riesigen Dimensionen der antiken Bauten erkennbar werden lassen.

Das Kolosseum, das in der Bildunterschrift als Hauptmotiv definiert wird, dominiert die gesamte Komposition. Die Perspektive von Westen ermöglicht es Specchi, einerseits die Monumentalität des antiken Amphitheaters, die sich in der erhaltenen Fassade mit ihrer reichen Wandgliederung, den drei Arkadengeschossen und der Attika deutlich abzeichnet, dem Betrachter zu präsentieren, andererseits ihm das Innere der komplexen Architektur offen zu legen, und zwar dort, wo jenseits der großen westlichen Bruchstelle die äußeren Partien des Gebäudes zerstört und gänzlich verschwunden sind. Dieser analytische Blick, mit dem sowohl das äußere Erscheinungsbild als auch die architektonische Struktur des Amphitheaters fokussiert werden, hat bereits die Gestaltung der römischen Kolosseumbilder im 16. Jahrhundert entscheidend geprägt.

Jedoch werden in Specchis Darstellung auch jene Spuren, die die Stadt des 17. Jahrhunderts an dem Monument hinterlassen hat, sichtbar. Anders als in Lieven Cruyls 1666 publizierter Radierung, in der die Ruine eingebettet in eine weite Landschaft mit steinernen Zeugen der zeitgenössischen Stadt präsentiert wird, sind, in der konzentrierten Wiedergabe Specchis, die Zeichen des Christentums nun an dem Bauwerk selbst zu erkennen: Zwei riesige Kreuze, die an der Westseite über dem Haupteingang sowie auf der oberen Kante der Fassade erscheinen, bezeugen die Inanspruchnahme des Kolosseums als Kultstätte des christlichen Rom. Mauern mit schmalen Öffnungen, die in den Arkaden des Erdgeschosses eingefügt sind, unterstreichen den offiziellen Charakter des Baus als ein besonders geschätztes und geschütztes Monument.

Zu dem klassischen Bildschema der Kolosseumsvedute, das bereits in der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts formuliert worden ist, entwickelt Specchi eine raffinierte Lichtregie, die die physische Präsenz und die Monumentalität der antiken Ruine erfahrbar werden lässt. Auf den Mauern des Kolosseums konzentrieren sich die Gegensätze von Hell und Dunkel, von ausgeleuchteten und verschatteten Partien. Das Relief der Fassade, die Oberfläche der verschiedenen Mauerzüge sowie das Tiefschwarz der Gänge und Korridore sind differenziert wiedergegeben. Die Dreidimensionalität des Baukörpers wird dem Betrachter plastisch vor Augen geführt: Die Arkadenöffnungen im Westteil der Fassade gewinnen durch die Intensität der einfallenden Lichtstrahlen an Tiefe. Die Innenseite der rückwärtigen Außenwand wird hell ausgeleuchtet: Die dort sichtbaren Überreste der Treppenzüge, die einst in die obersten Ränge des Zuschauerraumes geführt haben, treten klar hervor. Die Darstellung wird nicht

durch ein Verschwimmen der Konturen in der Ferne, durch ein Auflösen der Formen im flimmernden Sonnenlicht verunklärt. Specchi nutzt vielmehr die technischen Möglichkeiten der Radierung, die komplexe und vielschichtige Architektur des Amphitheaters, soweit sie in der Ruine fassbar ist, herauszuarbeiten und dem Betrachter als fest definierte Größe in verschiedenen Ebenen des Bildraumes zu präsentieren.<sup>916</sup>

Der Konstantinsbogen und die Meta Sudans erscheinen in diesem Kontext als untergeordnete Nebenmotive. Sie sind weit an den rechten Bildrand gerückt und in dunkle Schatten gehüllt. Die recht kurzen Schlagschatten, die links der antiken Monumente sichtbar werden, lassen auf eine Aufnahme in hellem Mittagslicht, mit hohem Sonnenstand südlich des Kolosseumstals, schließen. Wodurch allerdings jene Schattenzone, die sich in der vordersten Bildebene entlangzieht, verursacht wird, bleibt dem Blick des Betrachters verborgen. Sie dient wohl in erster Linie als untere Rahmung für die Komposition der Vedute, ein Kunstgriff, der bereits in analoger Weise in den Radierungen Giovanni Battista Mercatis, Stefano della Bellas und Israël Silvestres Verwendung gefunden hat.<sup>917</sup>

Alessandro Specchi verknüpft in seinem Kolosseumbild Entwicklungen, die sich in der Druckgraphik der beiden vorhergehenden Jahrhunderte abgezeichnet haben, und entwirft eine Darstellung des antiken Monuments, die sich als klassische Romvedute sowie als zeitgemäße Bestandsaufnahme präsentiert. Möglicherweise konnte der Künstler für seine Radierung auf den reichen Bestand an älterer Druckgraphik, über den das Unternehmen der De Rossi alla Pace verfügte, zurückgreifen. Bereits im 17. Jahrhundert soll Giovanni Battista Falda im Rahmen seiner Ausbildung bei Giovanni Giacomo De Rossi Werke von Jacques Callot, Stefano della Bella und Israël Silvestre studiert haben.<sup>918</sup>

Das untere Drittel seiner Kolosseumstafel unterteilt Specchi in drei Bildfelder. Hier zeigt er Rekonstruktionen, die das antike Amphitheater im Grundriss, in einer Außenansicht und einem Längsschnitt mit Innenansicht dokumentieren. Das kleinere Format lässt diese

---

<sup>916</sup> Vgl.: Cordaro 1990, S. 15: „Inspired by Van Wittel, the engraver and architect Alessandro Specchi felt the need to introduce to his scenes more explicit atmospheric settings. So he expanded the skies and animated them, sometimes with swirling storm clouds and sometimes by paler light toward the horizon. But although ever-changing, the light does not invest the building which remains the same in its static, homogeneous geometrical definition. He designs like an architect, in search of architecture's structural significance and its right location and he is also attentive to the materials in detail and landscape descriptions which are building's environmental accompaniments.“

<sup>917</sup> Vgl. Wolfgang Krönigs Deutung einer verschatteten Zone, die in der vordersten Bildebene einer von Israël Silvestre entwickelten Ansicht der Engelsburg erscheint: „In dem Kontrast der beiden Bildhälften wird dennoch eine Art Gleichgewicht hergestellt durch den dunkel schraffierten, summarisch behandelten Uferrand links unten, gleichsam als Sockelzone für die Engelsbrücke und Peterskuppel.“ Zit. nach: Krönig 1961, S. 392.

<sup>918</sup> Consagra 1995, S. 192, S. 201, Anm. 20. Das bedeutende Publikationsprojekt des Giovanni Battista Falda und Giovanni Giacomo De Rossi, das „Teatro nuovo delle fabbriche et edifici in prospettiva di Roma moderna“, ist nach Faldas Tod von Alessandro Specchi weitergeführt worden: Dieser hat die Radierungen des vierten, 1699 erschienenen Buches ausgearbeitet. Vgl.: D'Amico 1976, S. 88; Principato 1990, S. 98.

Darstellungen jedoch lediglich als Ergänzungen zu dem mächtigen Ruinenbild im oberen Bereich der Radierung erscheinen. Auch hier kann eine gewisse Traditionsverbundenheit festgestellt werden. Der Grundriss, der das zentrale Bildfeld ausfüllt, ist in vier Quadranten geteilt, die jeweils einer Ordnung des Kolosseums entsprechen, ein Darstellungsschema, das letztlich auf Sebastiano Serlios 1540 publizierten Architekturtraktat zurückgeht.<sup>919</sup>

In der Außenansicht und in dem Längsschnitt mit Innenansicht scheinen ebenfalls prominente Vorbilder des 16. Jahrhunderts rezipiert worden zu sein, Einzelblätter aus Antoine Lafréry's „Speculum Romanae Magnificentiae“ sowie Illustrationen, die in Justus Lipsius' Abhandlung „De Amphitheatro Liber“ aus dem Jahr 1584 enthalten sind.<sup>920</sup>

Alessandro Specchi kombiniert in seiner Radierung verschiedene Darstellungsmöglichkeiten für das Kolosseum und entwickelt eine Gesamtschau auf das antike Bauwerk und die neuzeitliche Ruine, die den Sehgewohnheiten potentieller Kunden des De Rossi-Verlages hervorragend entsprochen haben mögen. Das große Format der Tafel bezeugt, wie bereits der Rückgriff auf klassische Vorbilder aus dem 16. Jahrhundert, den hohen Anspruch, dem der Künstler mit seinem Werk gerecht zu werden versucht.<sup>921</sup>

Die Bildunterschriften und die Rekonstruktionen offenbaren eine erneute Hinwendung zu dem Kolosseum als antike Architektur, als Amphitheater der römischen Kaiser Vespasian und

<sup>919</sup> Vgl.: Serlio 1540 (1544), S. 64–65. Antoine Desgodetz verwendet das gleiche Schema für die Rekonstruktion des römischen Amphitheaters im Grundriss. Vgl.: Desgodetz 1682, S. 248–249: Radierung: 337 x 388 mm (Platte), 433 x 539 mm (Blatt), beschr. m. u.: „PLANS DES QVATRE ETAGES DV COLISÉE, À ROME.“, beschr. r. u.: „quart du plan du p.<sup>te</sup> ordre“, beschr. l. u.: „quart du plan du second ordre“, beschr. l. o.: „quart du plan du 3.<sup>me</sup> ordre“, beschr. r. o.: „quart du plan du 4.<sup>me</sup> ordre“, beschr. l. u.: „bez. l. u.: „ADesgodetz del.“, bez. r. u.: „P. le Pautre scul.“, num. l. o.: „I. Planche“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 532-2820 gr raro. Vgl.: Hager 2002, S. XVI–XVII, Abb. 8–9, S. XXII, Abb. 17.

<sup>920</sup> Vgl.: Hülsen 1921, S. 145–146, Kat. 18, S. 169, Kat. 156–157. Dass die im „Speculum Romanae Magnificentiae“ entwickelten Rekonstruktionen des antiken Baus durchaus als adäquate Darstellung der Kolosseumsarchitektur noch im frühen 18. Jahrhundert angesehen wurden, offenbart eine 1704 im „Nouveau théâtre d'Italie“ publizierte Kopie nach der Kolosseumsrekonstruktion des Nicolas Beatrizet. Vgl.: Blaeu / Mortier 1704, Taf. 5: Kupferstich: 442 x 546 mm (Platte), 534 x 631 mm (Blatt), beschr. m. u.: „AMPHTIHEATRVM VESPASIANI, nunc vulgo IL COLISEO / Se vend A AMSTERDAM Chez PIERRE MORTIER. Avec Privil.“, beschr. l. u.: „A. Interior Amphitheatri murus / B Sedilia / C Atrium / D Carceres ferarum“, beschr. r. u.: „E Summitas quae pluvio / cooperiebatur / F Exterior murus seu rotunditas“, beschr. r. o.: „Nobilissimo Prudentissimo / D. CORNELIO BICKER / DOMINO IN ZWIETEN. / CONSVLI REIP. AMSTELÆDAMENSIS / Tabulam hanc D.D.D. / IO: BLAEV.“, num. r. u.: „V“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Bb 780-3040/4 gr raro. Vgl. auch: Lipsius 1584, Taf. geg. S. 64: Radierung: ca. 220 x 369 mm (Platte), ca. 352 x 422 mm (Blatt). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 55.9.D.1<sup>2</sup>.

<sup>921</sup> Radierung: 493 x 695 mm (Platte), 590 x 838 mm (Blatt). Vgl. die Formate prominenter Kolosseumbilder der vorhergehenden Jahrhunderte, z. B.: Étienne Du Pérac 1575: Radierung: 214 x 378 mm (Darstellung). Lieven Cruyl 1666: Radierung: 366 x 470 mm (Platte). Allein der von Antonio Salamanca 1538 publizierte Kupferstich des Domenico Giuntalodi und Girolamo Fagioli zeichnet sich durch ein noch größeres Format aus: 550 x 870 mm (Darstellung), 575 x 871 mm (Blatt).

Titus. Zugleich werden jedoch auch jene Zeichen, die die Nutzung und Deutung der Ruine in nachantiker Zeit bezeugen, dezidiert erfasst.<sup>922</sup>

Bereits 1693 hat Alessandro Specchi in einer ebenfalls im Verlag des Domenico De Rossi erschienenen Radierung die für das Kolosseumbild verwendete Darstellungsweise erprobt: Eine großformatige Vedute, die das aktuelle Erscheinungsbild eines prominenten Monuments der Stadt Rom in seinem topographischen Kontext erfasst, wird mit einem Grundriss und einem Längsschnitt kombiniert, in denen Anlage und Struktur der Architektur dokumentiert werden. Der Künstler widmet sich auch hier einem antiken Komplex, der in nachantiker Zeit eine Umdeutung und Umgestaltung erfahren hat, dem Pantheon, das zugleich antiker Tempel zu Ehren aller Götter und Sakralbau des Christentums, Santa Maria ad Martyres, ist.<sup>923</sup> Äußeres Zeichen für die Inanspruchnahme dieses Monuments durch die römisch-katholische Kirche sind die von Gianlorenzo Bernini über dem Giebel errichteten Glockentürme, die sowohl in Specchis Vedute als auch in dem Längsschnitt detailliert wiedergegeben werden.<sup>924</sup>

Die Druckplatte von Alessandro Specchis Kolosseumbild verbleibt nach der Erstauflage in dem Bestand des De Rossi-Verlages. Das 1735 verfasste Verlagsverzeichnis des Lorenzo Filippo De Rossi führt die „Veduta dell’Anfiteatro Flavio, o Colosseo con la sua pianta, spaccato, e misure intagliato in acqua forte da Alessandro Specchi in foglio papale“ zu einem Preis von 20 Baiocchi.<sup>925</sup> 1738 gelangt die Druckplatte mit dem gesamten Repertoire des

<sup>922</sup> Vgl.: Cordaro 1990, S. 15: „The ancient building, like the Colosseum, is a pretext for a precise description of how such a building was realised and it also constitutes an opportunity to hypothesis, through graphical reconstruction, on its perspectives, on its original plans, on its purpose and internal structure.“ Vgl.: Pasquali 2002, S. 325–327: „Nel 1714 Alessandro Specchi (1668–1729), in qualità di architetto del Campidoglio, venne incaricato di redigere un elenco delle antichità romane affidate in custodia a quella amministrazione. Di ciascuna di esse, egli doveva dare adeguata documentazione proprietaria, descrizione di vincoli e confini e, quale novità evidente, egli doveva anche presentare i relativi disegni, al fine di costituire una sorta di atlante figurato delle antichità appartenenti al Senatore e Popolo Romano. [...] Di certo, erano sotto la giurisdizione del Campidoglio: le mura, le due colonne coelidi, il Colosseo, gli archi trionfali, la basilica di Massenzio (allora riconosciuta come Tempio della Pace), e tutti gli altri grandi edifici in rovina, al momento non utilizzati in modo stabile.“

<sup>923</sup> Radierung, beschr.: „PIAZZA E TEMPIO DI SANTA MARIA DELLA ROTONDA / GIA L’ANTICO PANTHEON / Dedicato à Giove vltore et a tutti gli Dei col famoso Por= / tico di Agrippa nobilitato da traui e coperture di bronzo / in sieme con la testudine interiore del Tempio [...] Data in luce da Domenico de Rossi Eredi di Gio. Giac. de Rossi dalla sua / Stamperia in Roma alla Pace con Priuil. del S. Pont. e lic. de sup. l’anno 1693 / il di 25. Ottobre“. Vgl.: Jatta 1992, S. 46, Abb. XVI.

<sup>924</sup> Diese Türme, die tatsächlich über den langen Zeitraum von 1625 bis 1883 am Pantheon existiert haben, werden keineswegs in allen Darstellungen des Monuments erfasst. So entwickelt Giovanni Battista Piranesi für eine 1756 publizierte Pantheonsvedute eine Perspektive, die den Bau von einem extrem nah und tief gelegenen Betrachterstandpunkt zeigt. Die oberste Partie der Architektur, ebenjene Glockentürme Berninis, werden von dem oberen Bildrand weitgehend abgeschnitten und bleiben für den Betrachter quasi unsichtbar. Vgl.: Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 15, Fig. II: Radierung: 137 x 268 mm (Platte), 539 x 414 mm (Blatt), beschr. u.: „Veduta del Pantheon“, bez. r. u.: „Piranesi Archit. dis. inc.“, num. r. o.: „Fig. II“. Angaben nach: Höper 1999, S. 174, Abb. 20, S. 335, Kat. 10.26.

<sup>925</sup> „Indice delle stampe intagliate in rame a bulino, e in acqua forte esistenti nella Stamparia di Lorenzo Filippo de’ Rossi“. Zit. nach: Grelle Iusco 1996, S. 184, p. 22 c. 9.

Verlages der De Rossi alla Pace in den Besitz der Calcografia Camerale.<sup>926</sup> Noch 1826 werden Abzüge von Specchis Platte in dem Verkaufskatalog der Calcografia angeboten.<sup>927</sup>

Die ambitionierte Darstellung des Kolosseums, die einerseits die Inanspruchnahme der Ruine durch die römisch-katholische Kirche im Bild fixiert, andererseits die ursprüngliche architektonische Gestalt des antiken Gebäudes erfasst, erscheint umso interessanter, als Alessandro Specchi gerade jener Architekt ist, der Material aus dem Kolosseum für die Verwirklichung eines eigenen Projektes verwendet. Hier deutet sich eine ambivalente Einstellung gegenüber dem konkreten Bau des römischen Amphitheaters an, eine aus heutiger Sicht durchaus widersprüchliche Haltung, die schon im 17. Jahrhundert den tatsächlichen Umgang mit der antiken Ruine geprägt hat:

Im Jahr 1671 beantragen Giuseppe Guicciardi und Giovanni Battista Galante bei dem Senat von Rom die Genehmigung, das Kolosseum als Veranstaltungsort für Stierkämpfe nutzen zu dürfen. Die Erlaubnis wird in einem Dekret vom 23. Juni 1671 erteilt. Maßnahmen zum Schutz der Ruine werden nicht getroffen. Die Bedingungen, die in dem Senatsbeschluss formuliert sind, lassen keine besondere Wertschätzung des Monuments als antikes Bauwerk und christliches Denkmal erkennen.<sup>928</sup>

Die Durchführung dieses Vorhabens verhindert allerdings ein Eingreifen seitens Papst Clemens' X., der seine zuvor gewährte Zustimmung zurückzieht, vermutlich auf eine Initiative des Theatinerpaters Carlo de' Tomasi hin. Mehrere Schriften, in denen Tomasi das antike Amphitheater als Märtyrerstätte des Christentums thematisiert, sind im Archivio dei Padri Teatini in Sant' Andrea della Valle erhalten, darunter auch Briefe, die der Geistliche an Clemens X. verfasst hat.<sup>929</sup>

Das Engagement des Theatinerpaters zeigt Wirkung: Das Kolosseum wird zu einem Pilgerziel für das Heilige Jahr 1675 erklärt. Clemens X. überträgt Tomasi die Verantwortung für eine

<sup>926</sup> Ozzola 1910, S. 408; Hülsen 1921, S. 139; La Calcografia Nazionale 1977, S. 1447–1448.

<sup>927</sup> Vgl.: „Catalogo delle stampe tratte dai rami intagliati a bulino, ed in acqua forte di proprietà della Calcografia Camerale. Vendibile in Via del Corso n. 139 a prezzi fissi“, S. 13: „Veduta dell’anfiteatro Flavio con pianta, e spaccato incisa da Specchi“. Die Druckplatte hat sich bis heute erhalten: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, Inv. Nr. 1227: Radierung und Grabstichel, verstellte Platte: 499 x 707 mm. Angaben nach: Grelle Iusco 1996, Taf. VIII (Text umseitig).

<sup>928</sup> „Quindi l’Eccellenze loro, in conformità dell’esposta concessione impetrata, e non altrimenti, concedettero agli oratori, che potessero valersi per sei anni delle parti del Colosseo spettanti al Popolo Romano, per potervi fare i giuochi espressi, con condizione però, che non fosse impedito il transito, eccettuandone solo il tempo de’ giuochi: e che per l’Eccellentissimo sig. Senatore, Conservatori, Priore ed Ufficiali di Campidoglio, restasse palco e luogo capace di 20 persone, del quale potessero valersi senza pagamento alcuno; qual decreto fu fatto e sottoscritto a’ 23 di Giugno del medesimo mese ed anno.“ Zit. nach: Colagrossi 1913, S. 213–214. Vgl.: Marangoni 1746, S. 63–64, S. 72; Di Macco 1971, S. 81; Hager 1973, S. 323; Hager 1991, S. 192; Rea 1999a, S. 209; Fagiolo 2000b, S. 181, S. 193, Anm. 2; Hager 2002, S. XV.

<sup>929</sup> Archivium Gen. Clericorum Reg. (Theatin.), Romae. Scritture varie massime di D. Carlo de’ Tomasi, vol. 238, fol. 53r–v. Scritture originali di Carlo de’ Tomasi: Vol. 239, fol. 98r–99r, fol. 107r–109v. Vol. 241, fol. 9v, fol. 10v, fol. 59v–61r. Vol. 234, II, pp. 360, 365. Angaben nach: Di Macco 1971, S. 140–141, Anm. 218.

entsprechende Ausgestaltung der Ruine. Für die Realisierung des ambitionierten Projektes wird Gianlorenzo Bernini hinzugezogen. Dessen Vorschläge sind in der 1675 erschienenen Abhandlung „Breve relazione dell’ Anfiteatro, consacrato col sangue prezioso dei Martiri“ des Padre de’ Tomasi überliefert:

„Consultandone dunque il negozio del sig. cavalier Bernino, egli, colla sua somma perizia e pari pietà, stimando che questa era una opera degnissima e necessaria, non solo per la Divozione a SS. Martiri, ma anche per la conservazione di una macchina, che come mostrava la grandezza di Roma, così era anche Idea dell’ Architettura; e che perciò, non solo bisognava non toccare niente di vecchio, ma nè anche nasconderlo, deliberò, che si serrassero solamente gli archi con alcuni muri forati, per potersi godere anco da fuori la parte interiore; e per renderlo a tutti Venerabile e Santo, si accomodassero due facciate, la maggiore verso Roma di tre arcate, le prime tre inferiori per lo ingresso con tre serrate, e sopra quella di mezzo un Iscrizione e ne’ tre archi superiori si dipingesse il Coliseo con molti SS. Martiri trionfanti, e sopra questi archi superiori si ergesse una gran Croce, Vessillo, e trofeo de’ SS. Martiri e che una simil facciata si facesse anco, d’una sola Arcata, verso S. Giov. in Laterano; disegnando parimenti nel centro del Col., ove prima era l’Ara, o Altare, ove si sacrificava a Giove, un piccolo Tempio, per non impedire la gran machina, in onore dei SS. Martiri.“<sup>930</sup>

Trotz der von Bernini geplanten dezidierten Eingriffe in den Baubestand des Kolosseums, die das Anbringen von Kreuzen, Inschriften und einer Martyriumsdarstellung an der Fassade, das Einziehen von Schutzmauern in die Arkaden des Erdgeschosses sowie die Errichtung eines Sakralbaus im Zentrum der Ruine vorsehen, wird ausdrücklich betont, wie sehr der Architekt um die Bewahrung der antiken Bausubstanz bemüht ist.

Tatsächlich lässt der Papst einige der von Bernini vorgeschlagenen Maßnahmen in Vorbereitung des Heiligen Jahres 1675 verwirklichen. Die Bögen im Erdgeschoss des Kolosseums werden mit Mauern verschlossen, die schmale Öffnungen aufweisen, um Einblick von außen in das Innere des Amphitheaters zu ermöglichen. Über den Eingängen im Westen und Osten werden Kreuze und Inschriften an der Fassade angebracht. In den Arkaden der Obergeschosse werden Gemälde mit Darstellungen frühchristlicher Martyrienszenen eingefügt. Auf dem Kranzgesims der Fassade, oberhalb des westlichen Eingangs, wird ein riesiges Holzkreuz errichtet. Die Zugänge in die Ruine werden mit Holztores gesichert. Diese neuen baulichen Akzente finden Eingang in Darstellungen der Kolosseumsruine des 18. Jahrhunderts, wie schon Alessandro Specchis Vedute von 1703 gezeigt hat.<sup>931</sup>

<sup>930</sup> Carlo de’ Tomasi: Breve relazione dell’ Anfiteatro, consacrato col sangue prezioso d’ innumerabili Martiri, serrato e dedicato ad onore de’ medesimi l’ anno del giubileo 1675, S. 207. Zit. nach: Di Macco 1971, S. 83, S. 141, Anm. 221. Vgl.: Colagrossi 1913, S. 215; Hager 1973, S. 324; Fagiolo 2000b, S. 181, S. 193–194, Anm. 4.

<sup>931</sup> Marangoni 1746, S. 64–66; Colagrossi 1913, S. 216; Coudenhove-Erthal 1930, S. 98; Di Macco 1971, S. 84; Hager 1973, S. 324; Rea 1999a, S. 208–209; Fagiolo 2000b, S. 181–185, Abb. 1–4; Hager 2002, S. XV. Die an der Kolosseumsfassade angebrachten Inschriften lauteten: „AMPHITEATRUM FLAVIUM, NON TAM OPERIS MOLE ET ARTIFICIO / AC VETERUM SPECTACULORUM MEMORIA, / QUAM SACRO INNUMERABILUM MARTYRUM CRUORE / ILLUSTRE, / VENERABUNDUS HOSPES INGREDERE; / ET IN AUGUSTO MAGNITUDINIS ROMANAE MONIMENTO / EXARATA CÆSARUM SEVITIA / HEROES FORTITUDINIS CHRISTIANÆ SUSPICE ET EXORA. / ANNO JUBILEI / M. DC. LXXV“ (an der

Die Deutung des Kolosseums als Leidensort frühchristlicher Märtyrer und seine Etablierung als offizielle Gedenkstätte der römisch-katholischen Kirche hindern jedoch Papst Clemens XI. keineswegs daran, im Jahr 1700 im nördlichen Bereich der Ruine ein Lager für Tiermist einzurichten, das der Gewinnung von Salpeter und damit der Herstellung von Schwarzpulver dient. Diese Nutzung der Ruine, die bis 1811 andauern wird, führt zu erheblichen Schäden an der Bausubstanz. Der Mist hat eine zersetzende Wirkung auf die antiken Mauern des Amphitheaters.<sup>932</sup>

Vermutlich im Jahr 1707 wendet sich der Architekt Carlo Fontana, der 1671 noch in die Planung der Stierkämpfe durch Giuseppe Guicciardi und Giambattista Galante involviert war, in einem Brief an Clemens XI. und präsentiert diesem ein ambitioniertes Projekt, das die Errichtung eines christlichen Sakralbaus im Inneren der Kolosseumsruine vorsieht.<sup>933</sup> Die Planungen für diese Kirche werden erst 1725, nach dem Tod Fontanas, in Den Haag unter dem Titel „L’Anfiteatro Flavio descritto e delineato da Cavaliere Carlo Fontana“ veröffentlicht. Die Entstehungsgeschichte der Publikation reicht jedoch weit in das 17. Jahrhundert zurück, in jene Zeit, in der das Kolosseum zunächst als Stierkampfarena auserkoren und schließlich als Pilgerziel für das Heilige Jahr 1675 ausgestaltet worden ist.<sup>934</sup> Carlo Fontana selbst überliefert in seinem Brief an Clemens XI. die Begebenheiten der 1670er Jahre, seine eigene Beteiligung an der Vorbereitung säkularer Veranstaltungen im Inneren des Amphitheaters, „essendo a me da un Principe Romano dato ordine di preparare dentro detto Teatro uarij Comodi attorno per farui alcuni Trattenimenti publici“, und die Maßnahmen,

---

Westseite). „AMPHITHEATRUM HOC VULGO COLOSSEUM, / OB NERONIS COLOSSUM ILLI APPOSITUM; / VERUM, OB INNUMERABILIVM SANCTORVM MARTYRVM / IN EO CRUCIATORVM MEMORIAM, / CRUCIS TROPHÆVM / ANNO JUBILEI / M. DC. LXXXV“ (an der Ostseite). Zit. nach: Fontana 1725, S. 157. Vgl.: Marangoni 1746, S. 65–66; Colagrossi 1913, S. 215; Di Macco 1971, S. 143, Anm. 230, S. 428. Zu den Märtyrerbildern haben sich meines Wissens keine druckgraphischen Wiedergaben erhalten. Vgl.: Hager 1973, S. 324: „The Cartari-Febei Diary reports about these activities and the exhibition of painted scenes of martyrdom in the upper arcaded passage as follows under 30.X.1674: ‘In detto giorno di Martedì mi portai all’ Anfiteatro, e uiddi, che si murorno tutti gli archi dal di fuori, con pilastretti ad uso di Cancelli, e che negli Archi superiori uerso l’Arco di Tito si erano collocati due quadri assai grandi dipinti à chiaro scuro, rappresentanti alcune Historie de Santi martirizzati in detto Anfiteatro; et anche una Croce di legno assai grande, con Inscrittione à piedi in lettere assai grandi. Alcuni hanno detto, che si faccia detta clausura p. onciore a molti mali, che uì si commetteuano, altri p. rinchiuderci i poueri e alimentarli, durante l’ Anno Santo’.“

<sup>932</sup> Colagrossi 1913, S. 217; Di Macco 1971, S. 86; Rea 1996, S. 49; Rea 1999a, S. 212; Fagiolo 2000b, S. 185; Connolly 2005, S. 166.

<sup>933</sup> Zu dem Konvolut von Kolosseumszeichnungen Carlo Fontanas (London, Sir John Soane’s Museum, Vol. 116, AL/7A), denen ein an Clemens XI. gerichteter Vorwort vorangestellt ist: Hager 1973, S. 319–320, S. 325–337; Braham / Hager 1977, S. 17, S. 103; Hager 2002, S. XII–XIII, S. XXXVIII.

<sup>934</sup> Zu der Publikation: Ranghiasi 1792–1793, Bd. 1, S. 195, Kat. 284; Cicognara 1821 (1960), Bd. 2, S. 192, Kat. 3730; Coudenhove-Erthal 1930, S. 88–89, S. 97–102; Sedlmayr 1930–1932, S. 94; Borroni 1962, S. 206, Kat. 8098; Di Macco 1971, S. 82–89, S. 385–431, Kat. 138–148; Hager 1973, S. 319–337; Trenkler 1976, S. 51; Kissner 1990, S. 76, Kat. 146; Hager 1991, S. 190–193; Wisch 1992, S. 95; Hager 1993, S. 143–145; Immagini di Roma 1996, S. 56, Kat. 75; Roma antica e moderna 2000, S. 30–32, Kat. 11 (Stephanie Gropp); Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 457–458, Kat. 5097; Bevilacqua 2004, S. 108, Kat. III.19.

die Clemens X. für die Vorbereitung des Heiligen Jahres 1675 getroffen hatte.<sup>935</sup> Nach dem Amtsantritt Papst Innozenz' XI. 1676 sah sich Fontana erneut mit der Problematik einer adäquaten Nutzung der Kolosseumsruine konfrontiert. Kardinal Francesco Barberini wandte sich im Auftrag des Papstes an den Architekten, der nun einen Sakralbau für das Kolosseum entwerfen sollte:

„Giunse poi il predetto Emo Odescalchi al Pontificato, e mi fece imporre dal pre nominato Sig. Card. Barberini, che pensassi il modo per fare in quell'ambito un sontuoso edificio Sacro invece del Profano; Il qual sublime Pensiere resistè costante nella Mente della S. M. di detto Papa Innocenzo XI, ma poi occupato tutto se stesso nelle Guerre contro il Turco, indi oppresso da altri graui Pensieri restò così lodabilissima opera senza il suo fine bramato.“<sup>936</sup>

Die Auftragsvergabe an Fontana lässt sich somit in die Zeit zwischen dem 21. September 1676, dem Pontifikatsbeginn Innozenz' XI., und dem 10. Dezember 1679, dem Todestag des Kardinal Francesco Barberini, datieren. Der Große Türkenkrieg, der 1683 mit der Belagerung Wiens seinen Anfang nimmt, wird von Fontana als Grund für das endgültige Scheitern seines ambitionierten wie kostspieligen Projektes zum Umbau des Kolosseums bezeichnet.<sup>937</sup> Der Architekt scheint aber in den folgenden zwei Jahrzehnten seine Planungen weiter überarbeitet und für eine Publikation im Druck vorbereitet zu haben. In einem 1696 erstellten Verzeichnis von theoretischen Schriften, das Carlo Fontanas „Utilissimo trattato dell'acque correnti“ beigelegt ist, wird eine historische Abhandlung, „L'Istoria dell'Anfiteatro, e di tutti i Teatri antichi, e loro magnificenze, con disegni etc.“<sup>938</sup>, als bereits fertiggestellt geführt. Zu dieser Zeit hat der Autor wohl durchaus mit einer unmittelbar bevorstehenden Veröffentlichung seines Werkes gerechnet, möglicherweise in Zusammenhang mit dem Heiligen Jahr 1700. Jedoch verzögert sich die Publikation aus nicht bekannten Gründen bis weit in das 18. Jahrhundert hinein. 1707 legt Carlo Fontana dem amtierenden Papst Clemens XI. seine Ideen für eine Nutzung des Kolosseums vor:

„Per non defraudare dunque la sua S. Mente, espongo alla Sta Vra li qui annessi Pensieri per fare in quell'antico Arenario un Santuario degno d'essere uenerato come Teatro Illustre de Martiri, e come Sito, in cui s'incamminarono al Cielo infinite schiere di Santi e uaglia il uero a Chi doueuasi riserbare l'Impresa di quest'opera così Pia, Sacra, e decorosa, se non alla S. Vra, che col nome di Clemente promette al Mondo Cattolico il sospirato ritorno del Secolo d'oro, in cui farà bella pompa la Clemenza, la Pietà, la Liberalità, e la Giustizia, Virtù tutte, che ritrouano il loro Trono entro l'Augusto Petto di Vra Beatitudine.“<sup>939</sup>

<sup>935</sup> London, Sir John Soane's Museum, Vol. 116, MS AL/7A, „Beatiss.mo Padre. [...] Umo. Diuotiss.mo et obligatiss.mo Ser.e Carlo Cau. Fontana“. Vgl.: Hager 1973, S. 336–337; Hager 2002, S. XXXVIII.

<sup>936</sup> London, Sir John Soane's Museum, Vol. 116, MS AL/7A. Zit. nach: Hager 1973, S. 337.

<sup>937</sup> Hager 1973, S. 325–326; Hager 1991, S. 192; Hager 1993, S. 144; Fagiolo 2000b, S. 185–189.

<sup>938</sup> Carlo Fontana: Utilissimo trattato delle acque correnti nel quale si notificano le misure, ed esperienzi di esse [...] Diviso in tre libri. Rom 1696, S. 196. Zit. nach: Hager 2002, S. IX. Vgl.: Coudenhove-Erthal 1930, S. 84–85; Hager 1973, S. 331; Kissner 1990, S. 75, Kat. 145; Hager 1991, S. 193; Wisch 1992, S. 95.

<sup>939</sup> London, Sir John Soane's Museum, MS AL/7A. Zit. nach: Hager 1973, S. 337. Vgl.: Hager 2002, S. XXXVIII.



Wie bereits das von Gianlorenzo Bernini vorgeschlagene Projekt zur Errichtung einer Kirche im Zentrum der antiken Ruine bleiben auch Carlo Fontanas Pläne unrealisiert. Der Papst wählt andere Maßnahmen, um das Monument als Gedenkstätte der römisch-katholischen Kirche weiter auszugestalten. 1714 werden die Mauerzüge und Holzgitter, die in den Arkaden des Erdgeschosses Schutz vor unerwünschten Eindringlingen bieten sollten, sowie die Holztore an den Haupteingängen erneuert. Im selben Jahr gestattet der Papst eine Grabung im Inneren des Monuments. Die Ausgräber dringen bis in eine Tiefe von 5,58 Meter vor und stoßen dort auf einen Boden aus Travertinstein, der irrtümlicherweise als Fußboden der antiken Kampfarena gedeutet wird. 1720 lässt Clemens XI. einen Kreuzweg, die „Via Crucis“, am Rand der Arena anlegen.<sup>940</sup>

Carlo Fontana stirbt am 5. Februar 1714. Sein Planungen zum Kolosseum, die ihn seit den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts beschäftigt haben, werden erst über zehn Jahre nach seinem Tod, 1725, von Isaac Vaillant in Den Haag publiziert.<sup>941</sup> Trotz der langen Entstehungszeit, an deren Ende eine postume Ausgabe erscheint, zählt Fontanas „L’ Anfiteatro Flavio“ zu den wichtigsten und einflussreichsten Schriften des Autors und Architekten.<sup>942</sup>

Giovanni Marangoni, der 1746 eine wissenschaftliche Abhandlung über das Amphitheater, „Delle Memorie sacre e profane dell’ Anfiteatro Flavio di Roma volgarmente detto il Colosseo“, publiziert, unterstreicht die herausragende Bedeutung von Fontanas Monographie, auch und gerade im Hinblick auf die ältere Literatur, Werke von Bernardo Gamucci, Vincenzo Scamozzi, Justus Lipsius und Scipione Maffei:

„E finalmente il celebre Architetto Cav. Carlo Fontana, con sommo studio, fatica, e diligenza descrisse, e delineò esattamente con tutte le sue parti questa gran Machina in una copiosissima quantità di Tavole, al num. di 24. colle loro spiegazioni molto erudite, quali uscirono alla luce in un Volume in foglio reale all’Haja presso Isacco Vaillant l’anno 1725.

<sup>940</sup> Colagrossi 1913, S. 218; Pasquali 1998, S. 142; Rea 1999a, S. 209–213; Connolly 2005, S. 166, S. 174. Zu der genauen Anzahl der unter Clemens XI. errichteten Kreuzwegstationen existieren verschiedene Angaben in der Forschung: P. Colagrossi nennt 14 Stationen: „[...] ed intorno all’arena, in vari punti del podio, vennero erette 14 edicole, sormontate da croci e con pitture rappresentanti i notissimi misteri della ‘Via Crucis’.“ (Colagrossi 1913, S. 218). Rosella Rea spricht dagegen von 15 Ädikulen: „Nel 1720 furono edificate, lungo il bordo dell’arena, quindici edicole della Via Crucis.“ (Rea 1999a, S. 213). Vgl. auch: Rea 1996, S. 51. Im Jahr 1749 wird die Via Crucis durch Papst Benedikt XIV. erneuert. Vgl.: Colagrossi 1913, S. 221–222; Rea 1999a, S. 209; Borsellino 2000, S. 221, Hager 2002, S. XXI. Die 14 Ädikulen dieses neuen Kreuzweges sind auf zahlreichen Innenansichten der Ruine aus dem 18. und 19. Jahrhundert zu sehen, so z. B. in einer Radierung des Giovanni Battista Piranesi, die das Monument aus der Vogelperspektive präsentiert und somit einen umfassenden Einblick in die inneren Strukturen gewährt. Vgl.: Höper 1999, S. 277, Abb. 281, S. 395, Kat. 14.126. In Giuseppe Vasis 1763 publizierten Romführer, dem „Itinerario istruttivo di Roma“, sind dagegen 13 Stationen der Via Crucis bezeugt: „per fare onore a’ santi Martiri, vi fu eretta una piccola chiesa, e 13. cappellette, nelle quali si rappresentano i misterj della passione del nostro Salvatore, ultimamente rinnovate dal Pontefice Benedetto XIV. ed arricchite delle indulgenze della Via Crucis“. Zit. nach: Vasi 1763, S. 58.

<sup>941</sup> Zu dem Verleger Isaac Vaillant: Hager 2002, S. XI–XII.

<sup>942</sup> Vgl.: Hager 1991, S. 190: „L’ Anfiteatro Flavio“, pubblicato postumo soltanto nel 1725, per volume e densità è secondo soltanto al ‘Tempio Vaticano’ ed è, come questo, concentrato su un singolo monumento, che viene presentato non solo sotto l’aspetto storico e ricostruttivo, ma anche, com’è consueto per l’autore, con certe prospettive future d’architetto.“ Vgl.: Coudenhove-Erthal 1930, S. 88–89; Hager 2000, S. 28, S. 46, Anm. 58.

col titolo: 'L'Anfiteatro Flavio descritto, e delineato dal Cav. Carlo Fontana': Opera in vero molto vaga, e dilettevole per la magnificenza con cui ella è impressa.<sup>943</sup>

Carlo Fontana eröffnet seine Monographie „L'Anfiteatro Flavio“ mit einem allgemeinen Vorwort, dem „Proemio generale“: Hier legt er seinem Leser die Motive für die Wahl des Themas dar, formuliert seine Zielsetzung und gewährt einen ersten Einblick in die Struktur der Abhandlung. Die komplizierte Entstehungsgeschichte seiner Studien wird in diesem Kontext nicht thematisiert. Vielmehr vermittelt Fontana den Eindruck eines homogenen, klar und überzeugend strukturierten Werkes von hohem wissenschaftlichen Anspruch. Der Fokus richtet sich auf die Bedeutung des Kolosseums als römisch-antikes Amphitheater. Die Wertschätzung der Ruine als Märtyrerstätte des frühen Christentums und das Projekt zur Errichtung eines Sakralbaus im Inneren des Monuments bleiben noch unerwähnt. Der Autor formuliert seine Intentionen und Argumente unabhängig von einer möglichen Deutung des Kolosseums als Denkmal der römisch-katholischen Kirche.<sup>944</sup>

Die Gliederung, die den ersten Kapiteln der Monographie zugrunde liegt, wird in groben Zügen umrissen: Ausgehend von allgemeinen Informationen zur Entstehung und Architektur antiker Theater und Amphitheater wendet sich die Studie dem konkreten Bau des Kolosseums zu. Eine sorgfältige Analyse der erhaltenen Strukturen dient dazu, die Besonderheiten des römischen Amphitheaters sowie seine Funktionsweise als komplexe Architektur zu erfassen.

<sup>943</sup> Marangoni 1746, S. 2–3. In der Romliteratur des 18. Jahrhunderts finden sich viele positive Bewertungen zu Carlo Fontanas Monographie, so z. B. in Francesco de' Ficoronis „Vestigia e rarità di Roma antica“ aus dem Jahr 1744: „il contenuto delle vaste macchine dell'Edificio, e la sua architettura vedasi nell'opera del Cavalier Fontana pubblicata all'Aja l'anno 1725. ripiena di stampe in fogli reali, meritevole della considerazione degli studiosi dell'antichità.“ (Ficoroni 1744, S. 40). Jean Barbault empfiehlt 1761 in seinem reich illustrierten Werk zu den antiken Monumenten Roms, „Les plus beaux Monuments de Rome ancienne“, ausdrücklich die Werke Carlo Fontanas, Antoine Desgodetz' und Scipione Maffei: „Ceux qui voudront connaître dans un plus grand detail tout ce qui regarde le Colisée, pourront consulter les ouvrages de M. Desgodetz Architecte, du Chevalier Fontana, & du Marquis Maffei, dans lesquels ils trouveront cette matiere traitée à fond.“ (Barbault 1761, S. 34).

<sup>944</sup> Fontana 1725, Proemio generale: „Essendoci noi accinto à trattare presentemente dell'Anfiteatro Flavio, e ciò che ad esso appartiene, ed in specie della sua Antichità, Erezzione, et Ampiezza, siccome anche per qual fine si erigesse, con le di lui Parti più conspicue ed insigni; il tutto per non haver punto à mancare al nostro proposto Soggetto, al quale ci hà mosso il vedere e l'esser certo, che di simili Materie veruno Autore ne habbia pienamente trattato e dimostrato. Quindi si è, che animato dalla Bellezza e Gravità dell'Edificio, senza pensare alla Fatica e Studio de quali vi è di bisogno, habbiamo preso à formarne il presente Trattato, nel quale ci siamo ingegnato di porvi quelle Erudizioni e Dottrine, che da più autografi Scrittori s'è potuto dedurre, unite con esse le nostre Delineazioni, per le quali vi habbiamo applicato ogni Diligenza imaginabile. Noi per tanto procureremo di spiegare, con questa occasione, l'Artificio et Industria, che si ricerca per far capire l'Erezzione d'un Teatro si famoso: il tutto però anche colla Scorta di Vitruvio, e d'altri grand'Huomini, i quali in simil Materia prevalsero, che perciò ci pare superfluo il replicarne da noi nuovamente le Regole. Passeremo dunque, come principale Oggetto à discorrere, prima, de' Teatri, si del loro Principio, come anche della Moltiplicità de' loro Fabricatori, con altre Cose che dell'Assunto da noi preso unitamente dipendono: e poi, del detto Anfiteatro, mercè le residuali Parti d'esso, che risiedono in piedi: che perciò l'habbiamo, per così dire, anatomizzato, per scoprire a' Dilettanti quelle ignote et artificiose Particolarità del sottilissimo Artificio col quale è stato fabricato, non essendovi in esso una minima Parte, che possa dirsi otiosa. Il tutto perciò è stato da noi con tutte le Diligenze esattamente riconosciuto. Così, doppo haver dato un piccolo Saggio della nostra Intenzione in questo presente Proemio, passeremo à dar principio all'Opera, la quale speriamo sia per riuscire di qualche Sodisfazione a' Curiosi, e di non piccolo Diletto agli Eruditi.“ Vgl.: Di Macco 1971, S. 385.

Der Autor verweist hier auf die von ihm eigens entwickelten Darstellungen, für deren Anfertigung er jede erdenkliche Sorgfalt aufgewendet habe. Diese Abbildungen sollen mit dem theoretischen Wissen, das aus originalen Schriftquellen gewonnen werde, zu einer Informationseinheit verknüpft werden. Damit formuliert Fontana bereits in dem „Proemio generale“ jene Qualitäten, die seine Abhandlung über das Kolosseum auszeichnen und aufgrund derer seinem Werk eine einzigartige Bedeutung in der künstlerischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem prominenten Motiv zukommt: Die Kenntnis der antiken Überlieferung und die Auseinandersetzung mit den Studien neuzeitlicher Autoren verbinden sich hier mit einem umfassenden Wissen über den aktuellen Erhaltungszustand der Ruine und führen zu einer detaillierten und schlüssigen Rekonstruktion des antiken Gebäudes, die sowohl das Erscheinungsbild der Architektur als auch das Zusammenwirken der einzelnen Elemente umfasst.<sup>945</sup>

Der zweite wichtige Aspekt der Monographie, die Geschichte und Bedeutung des römischen Amphitheaters als Monument des Christentums und die Planung eines Sakralbaus im Inneren der Ruine, wird in dem „Proemio generale“ nicht erörtert. Die Argumentationsstruktur, die Informationen zu dem Theaterbau der Antike und zum Baubestand des Kolosseums sowie Rekonstruktionen des gesamten Gebäudes und seiner Einzelheiten an den Beginn der Abhandlung stellt und erst in den anschließenden Kapiteln sich der Geschichte des Monuments als Märtyrerstätte zuwendet, scheint speziell für die Publikation im Druck entwickelt worden zu sein. Noch in seinem um 1707 verfassten Vorwort an Papst Clemens XI. entwirft Fontana ein anderes Konzept und verleiht seiner Studie damit einen dezidiert christlichen und zugleich pragmatischen Charakter:

„Rinuenuta da esse pertanto la preziosità di questo Terreno inaffiato col sangue glorioso di tanti santi Martiri, ho uoluto sù queste Carte registrarne prima l’Istoria sacra, e doppo la profana, a far uedere, che quel sito già da Romani Gentili uilipeso, e profanato si deue oggi da Romani fedeli (ad esempio de Cristiani della primitiua Chiesa) uenerar come sacro.“<sup>946</sup>

<sup>945</sup> So greift Fontana offenbar auch auf Erkenntnisse aus Ausgrabungen zurück, die er selbst auf eigene Kosten in der Kolosseumsruine durchgeführt hat. Vgl.: Fontana 1725, S. 49–50: „Capitolo quinto. Profili e vedute delle residuali parti interne dell’ Anfiteatro Flavio. [...] Abbiamo però fatto fare à Spese nostre le Scavazioni in quel Terreno riportato, per riconoscer le Planizie del detto Anfiteatro, accio le Delineazioni, che dimostrano lo Stato e Compimento di questa Mole, siano giuste e fedeli.“

<sup>946</sup> London, Sir John Soane’s Museum, MS AL/7A. Zit. nach: Hager 1973, S. 337. Die ursprünglich geplante Gliederung wird in einem Konvolut, einem um 1708 entstandenen Probedruck zu Fontanas Publikation, bestehend aus handschriftlichen Texten und Radierungen, überliefert. Vgl.: Rom, Museo di Roma, MR 5843: „L’ ANFITEATRO FLAVIO / DESCRITTO E DELINEATO / DAL CAVAL. CARLO FONTANA / DIVISO / IN LIBRI SEI / LIBRO PRIMO / SI TRATTA DE SANI MARTIRIZATI NEL DETTO ANFITEATRO / LIBRO SECONDO / SI DIMOSTRANO LE QVALITÀ DE EDIFICII SACRI CHE SI PROPON= / GONO DI ERIGERE NEL MEZZO DI DETTO ANFITEATRO / LIBRO TERZO / SI NOTIFICA E SI RAPPRESENTA LO STATO NEL QVALE SI TROVA / DI PRESENTE L’ ANFITEATRO / LIBRO QVARTO / SI ESPONE COME ERA L’ ANFITEATRO NEL SVO ESSERE PRIMIERO / LIBRO QVINTO / SI DENOTANO LE QVALITÀ DELLE FESTE CHE SI ESERCITAVANO / NELL’ ANFITEATRO E LORO ORIGINE / LIBRO SESTO / SI DISCORRE DE VARIИ TEATRI E DELLA DIFERENZA / DI TEATRO ET ANFITEATRO“.

Die publizierte Fassung von Carlo Fontanas „L’Anfiteatro Flavio“ ist in mehrere Kapitel, eine Einleitung und fünf Bücher, unterteilt.<sup>947</sup> An das „Proemio generale“ schließt die „Introduzione. Dell’origine, della fabrica, e dei edificatori dei teatri ed anfiteatri“, eine ausführliche Einleitung in 18 Kapiteln, an. Die Entstehung und die Verbreitung antiker Theaterbauten, die Ausstattung der Architektur und die sakrale Weihe der Schauspiele sowie die Unterscheidung von Theatern und Amphitheatern bezüglich Form und Funktion werden thematisiert.<sup>948</sup> In seinen Ausführungen beruft sich Fontana auf die Überlieferungen klassischer und spätantiker Autoren, insbesondere auf die im 6. Jahrhundert entstandenen Briefe des Gelehrten und Staatsmannes Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus, aber auch Werke von Plinius, Varro, Isidor von Sevilla, Ovid, Vergil, Lucrez, Properz, Martial und Vitruv. Im Kontext römisch-antiker Theaterbauten werden zunächst zwei von Plinius überlieferte Exempla vorgestellt, das Theater des Politikers und Feldherrn Marcus Aemilius Scaurus sowie ein phantastisches Wunderwerk, das von Scribonius Curio errichtet worden sei und aus zwei halbkreisförmigen Theatern bestanden habe, die gedreht und zu einem geschlossenen Amphitheater vervollständigt hätten werden können.<sup>949</sup>

Die ausführliche Beschreibung eines weiteren Theaterbaus des antiken Rom, dem des Gnaeus Pompeius Magnus, schließt sich an. Der Autor ändert nun jedoch seine Argumentationsweise grundlegend: Ausgehend von eigenen Beobachtungen zu der neuzeitlichen Topographie der Stadt Rom und Informationen, die in Werken des 16. und 17. Jahrhunderts, antiquarischen Abhandlungen Andrea Fulvios und Famiano Nardinis, enthalten sind, rekonstruiert er zunächst die ursprüngliche Lage und Ausdehnung der antiken Architektur.<sup>950</sup>

Erst dann wendet er sich der historischen Überlieferung zu dem prominenten Bauwerk zu. Er informiert über die Person des Auftraggebers, den römischen Politiker und Feldherrn Gnaeus Pompeius Magnus, und erwähnt auch die kritische Haltung der antiken Schriftsteller Plutarch und Tacitus angesichts der außerordentlichen Pracht der von Pompeius errichteten

---

Vgl.: Hager 2002, S. IX–XII, S. 5–193. Eine handschriftliche Fassung des „Proemio“ erscheint in diesem Probedruck am Ende des zweiten Buches, im Anschluss an die Pläne zu dem Kirchenprojekt. Das Vorwort stimmt weitgehend mit der 1725 erschienenen Version überein. Lediglich der letzte Abschnitt ist nicht in die gedruckte Publikation übernommen worden: „Resta ora in piedi l’anno 1708. tanta parte residuale del nostro celebre Anfiteatro Flavio, la di cui residualità uiene in questo terzo libro con tutta fede descritto, e delineato ogni minima parte delle Reliquie ch’ora ui sono come nelli seguenti Dissegni, e Profili esattam.<sup>te</sup> mostrato.“ Vgl.: Hager 2002, S. 63.

<sup>947</sup> Zu der Gliederung der Publikation: Di Macco 1971, S. 85–87; Hager 1973, S. 320–321; Hager 1991, S. 192.

<sup>948</sup> Fontana 1725, S. 1–37. Vgl.: Di Macco 1971, S. 385–395.

<sup>949</sup> Fontana 1725, S. 21–23: „Capitolo undecimo. Del Teatro di M. Scauro“, „Capitolo duodecimo. Del Teatro di M. Curio.“ Vgl.: Di Macco 1971, S. 389–390; Hager 2002, S. XXXI. Zu den von Marcus Aemilius Scaurus und Scribonius Curio errichteten Theatern: Colagrossi 1913, S. 7–8; Vismara 1999, S. 27–28; Connolly 2005, S. 37–38.

<sup>950</sup> Fontana 1725, S. 25–26: „Capitolo decimoterzo. Del Teatro di Pompeo. Articolo 1. Del vero sito del Teatro di Pompeo“. Vgl.: Di Macco 1971, S. 390; Hager 2002, S. XXXI.

Architektur. Als Inspirationsquelle für den Bau wird, unter Berufung auf Plutarch, das Theater von Mytilene genannt. Zitate aus den Werken des Tertullian und des Aulus Gellius verweisen auf die Existenz eines Tempels innerhalb des riesigen Komplexes des Pompeiustheaters. Die ursprüngliche Weihe dieses Sakralbaus wird unter Bezugnahme auf antike sowie nachantike Autoren, Tertullian, Aulus Gellius, Bartolomeo Marliani und Alessandro Donati, erörtert. Fontana beruft sich hier zudem auf einen Augenzeugen des 16. Jahrhunderts, Bartolomeo Marliani, der einen Überrest dieses Tempels gesehen habe.<sup>951</sup>

Im letzten Teil des Kapitels „Del Teatro di Pompeo“ widmet sich der Autor der späteren Geschichte des Baus, Erneuerungsarbeiten, die unter den Kaisern Tiberius, Caligula und Nero ausgeführt worden sind. Die spätesten Restaurierungen werden dem Ostgotenkönig Theoderich dem Großen zugeschrieben. Fontana verknüpft auch hier die aus der historischen Überlieferung gewonnenen Informationen mit einem konkreten Zeugnis aus seiner eigenen Zeit.<sup>952</sup>

Die Ausführungen zu dem Theater des Pompeius bilden das umfangreichste Kapitel in der Einleitung des „L’Anfiteatro Flavio“. Interessanterweise wird selbst den in großen Teilen erhaltenen Bauten des römischen Marcellustheaters und der Arena von Verona weniger Aufmerksamkeit zuteil.<sup>953</sup> Bei diesen Monumenten beschränkt sich der Autor möglicherweise dezidiert auf eine begrenzte Auswahl relevanter Informationen, in dem Bewusstsein, dass diese prominenten Exempla antiker Theaterarchitektur bereits in anderen Studien umfassend gewürdigt worden sind.<sup>954</sup>

---

<sup>951</sup> Fontana 1725, S. 26–27: „Articolo II. Della magnificenza, e disegno, del Teatro di Pompeo. [...] il Testimonio del Marliano, che scrive haver visto, l’anno 1525, dietro la Chiesa di S. Maria in Grotta Pinta, congiunta al Palazzo degli Orsini, sotterrare un Marmo con queste Lettere, VENERIS VICTRICIS.“ Vgl.: Di Macco 1971, S. 391; Hager 2002, S. XXXI.

<sup>952</sup> Fontana 1725, S. 27–28: „Articolo III. Della Scena del Teatro di Pompeo e dei suoi risarcimenti. [...] Afferma Cassiodoro, nell’Epistola LI del Libr. IV, esser stato questo Teatro di Pompeo, anche à suo tempo, famoso, ristorato per l’ultima volta dal Rè Teodorico. Si conferma da noi, essere stato questo Principe molto Amatore di simili Edificii, mentre l’Anno 1691, nel scavare nelli Orti detti ‘le sette Sale’ contigui all’ Anfiteatro, si trovò in quelle Rovine una Lapide, dove appariva il Risarcimento delle medeme, come dell’ Anfiteatro. Questa Lapide fù raccolta da Monsignor Ciampini, onde conferma l’ Autorità di Cassiodoro, che habbia ristaurato quanto dice. Da tutto ciò si può dedurre, che questa Fabrica, benchè soggetta à tanti Incendii, sempre s’è mantenuta magnifica.“ Vgl.: Di Macco 1971, S. 391–392.

<sup>953</sup> Vgl.: Fontana 1725, S. 29–30: „Capitolo decimoquarto. Del Teatro di Marcello“. Fontana 1725, S. 35–36: „Capitolo decimosettimo. Dell’ Anfiteatro di marmo posto in Verona.“ Vgl.: Di Macco 1971, S. 392–395.

<sup>954</sup> Vgl.: Fontana 1725, S. 37: „Capitolo decimoottavo. Conclusione di questa introduzione. Questo basti per Notizia circa l’Origine, la Fabrica, et gli Edificatori de gli antichi Teatri ed Anfiteatri. Pare à noi superfluo il descrivere più diffusamente del Composto dei Teatri e loro Figure, mentre da tanti Autori se ne hà la Spiegazione, e Dimostrazione, in particolare dal nostro Legislatore Vitruvio, e Macrobio nel Libr. III, Cap. XIX, de’ suoi Saturnali; con quelle Notizie ascritte da Polluce celebre Scrittore Greco, che dà la Denominazione delle Parti concorrenti alla Scena, le quali da’ nostri Moderni non usitate, noi non ci siamo diffusi à spiegare che cosa sia l’Iposcinio, l’Ara Parascenia, l’Ostiolo, il Logeo, la Sezione, la Kerkide, il Festiceo, per esser tutte diverse dalle Romane, antiche, e moderne, e fuori del nostro Fine, quale è stato solo di porre sotto l’occhio un succinto Trattato di simili Materie, per togliere la noia à chi non ama lunga Lettura di simili Materie.“ Vgl.: Di Macco 1971, S. 395.

Trotz der zahlreichen Bezüge auf die Realität des nachantiken Rom, die städtische Topographie und einzelne erhaltene Überreste, verzichtet Fontana in diesem Bereich seiner Studie gänzlich auf einen Abbildungsteil. Vielmehr wertet er Informationen aus den Werken antiker und neuzeitlicher Autoren aus und vermittelt die gewonnenen Erkenntnisse in rein textlicher Form, in einer außerordentlich klaren und prägnanten Sprache. Die wenigen Stellen, an denen wörtliche Zitate aus originalen Schriftquellen eingefügt sind, erläutert und präzisiert der Autor mithilfe eigener Formulierungen.<sup>955</sup>

Dieses Bemühen um Klarheit und Präzision, das bereits in den einleitenden Texten des „L’Anfiteatro Flavio“ erkennbar wird, prägt gleichermaßen die Gestaltung der sich anschließenden Bücher. Der Autor verknüpft nun die über die Sprache vermittelten Informationen mit sorgfältig ausgearbeiteten Darstellungen. Bild- und Textteil fügen sich zu einer exakt aufeinander abgestimmten Einheit.<sup>956</sup>

Die Darstellungen und die textlichen Ausführungen werden in vielfältiger Weise miteinander verbunden: Die Tafeln weisen eine das gesamte Werk durchlaufende Nummerierung auf, beginnend mit der ersten Abbildung im „Libro primo“, der „N.º 1“, bis hin zu der „No. 24“ des „Libro quinto“. Zugleich wird jede Tafel mit der ihr gegenüberliegenden Textseite über eine zweite Zählung, die von „verso pag. 41“ bis zu „verso pag. 171“ reicht, verknüpft. Diese beiden Ordnungssysteme verleihen dem Bild- und Textmaterial eine Struktur, die es dem Leser ermöglicht, die in den verschiedenen Medien enthaltenen vielfältigen Informationen zu kombinieren und so eine umfassende Vorstellung von der Architektur des römischen Amphitheaters zu gewinnen. Das vergleichende Studium des Rezipienten wird durch die Verwendung sich entsprechender Darstellungsformen im Abbildungsteil der verschiedenen Bücher unterstützt.

Sowohl die Bestandsaufnahme der erhaltenen Überreste im „Libro primo“ als auch die Rekonstruktion der ursprünglichen Strukturen im „Libro secondo“ und das Projekt der Kolosseumskirche im „Libro quinto“ werden in Grund- und Aufrissen, Außen- und Innenansichten, Quer- und Längsschnitten, dokumentiert. Fontana entwickelt zudem ein festes Repertoire an Maßstäben, die den verschiedenen Projektionsformen zugrunde gelegt

<sup>955</sup> Vgl.: z. B. Fontana 1725, S. 26–27: „Articolo II. Della magnificenza, e disegno, del Teatro di Pompeo. [...] E Tertulliano, nel Libro de’ Spettacoli, afferma, che Pompeo, volendo dedicare il Teatro, nell’Invito, che fece al Popolo, disse di consacrare un Tempio à Venere. Odansi le sue Parole: ‘Et ad Dedicacionem Edicto Populum vocans, non Theatrum, sed Veneris Templum nuncupavit’. [...] Gellio però, al Cap. I del Libr. X, chiama quest’istesso Tempio di Venere, Tempio della Vittoria, dicendo ‘Cum Pompeius Ædem Victoriae dedicaturus foret’.“ Vgl.: Di Macco 1971, S. 390–391.

<sup>956</sup> Vgl.: Fontana 1725: „Proemio Generale. [...] Quindi si è, che animato dalla Bellezza e Gravità dell’Edificio, senza pensare alla Fatica e Studio de quali vi è di bisogno, habbiano preso à formarne il presente Trattato, nel quale ci siamo ingegnato di porvi quelle Erudizioni e Dottrine, che da più autografi Scrittori s’è potuto dedurre, unite con esse le nostre Delineazioni, per le quali vi habbiamo applicato ogni Diligenza imaginabile.“ Vgl.: Di Macco 1971, S. 385.

werden. Die den Gesamtbau erfassenden Grund- und Aufrisse sowie Außen- und Innenansichten, ob Bestandsaufnahmen, Rekonstruktionen oder Entwürfe, sind in demselben Maßstab wiedergegeben.<sup>957</sup> In einem anderen Maßstab erscheinen dagegen die Querschnitte, mit denen die Umgänge und der Zuschauerraum in neuzeitlichem und antikem Zustand präsentiert werden.<sup>958</sup> Für Detailaufnahmen, im Kontext der Rekonstruktionen und des Kirchenprojekts, werden ebenso eigene Maßstäbe verwendet.<sup>959</sup> Fontana fügt zudem in sämtliche Darstellungen eine Skala ein, an sich der jeweils gewählte Maßstab genau ablesen lässt.<sup>960</sup>

Der Autor ermöglicht es so dem Betrachter und Leser seiner Monographie, den riesigen Komplex des Kolosseums unter verschiedenen Fragestellungen zu studieren: Die einzelnen Partien des Baus können in ihrem antiken und neuzeitlichen Zustand, in den unterschiedlichen Geschossen sowie in den äußeren und inneren Strukturen analysiert werden. Das in Grund- und Aufrissen dokumentierte Kirchenprojekt kann in Kombination mit der Anlage und dem aufgehenden Mauerwerk der Kolosseumsruine aber auch mit den abstrakt-geometrischen Proportionsstudien zu dem antiken Amphitheater gesehen werden. Die Detailaufnahmen zu der Kirche lassen sich schließlich mit einem Teilaufriss der rekonstruierten Außenfassade konfrontieren.<sup>961</sup>

Dieser systematischen Erfassung sämtlicher Aspekte der Kolosseumsarchitektur entspricht die Gestaltung jeder einzelnen Tafel. Der Künstler fügt in seine Darstellungen Ziffern und Buchstaben ein, die auf den Textteil und die zugehörigen Legenden verweisen und verbindet so die Illustrationen mit den Texten zu einer geschlossenen, exakt aufeinander abgestimmten Informationseinheit.<sup>962</sup> In den Grundrissen des ersten und des fünften Buches wird durch die

---

<sup>957</sup> Fontana 1725, Taf. 1–5 (Libro primo), Taf. 7–15 (Libro secondo), Taf. 20 (Libro quinto). Vgl. z. B.: Fontana 1725, Taf. 1 („Pianta Terrena delle residuali Parti che si trouano in piedi dell’ Anfiteatro Flauio l’anno 1708“), Taf. 7 („Pianta del Primo ordine Terreno dell’ Anfiteatro Flauio quando era tutto in essere nel Tempo de Cesari“), Taf. 20 („Pianta dell’ Anfiteatro come di presente si troua con ledifitio Templare che si propone da Ergersi“).

<sup>958</sup> Fontana 1725, Taf. 6 (Libro primo, „Profilo o uero settione uerso Tramontana dell’ Anfiteatro Flauio quando era nel suo primiero Stato“, „Profilo o uero settione della residuale parte dell’ Anfiteatro Flauio uerso Tramontana come si troua di Presente“), Taf. 17 (Libro secondo, „Profilo ò Settione d’una Parte dell’ Anfiteatro verso Tramontana“).

<sup>959</sup> Fontana 1725, Taf. 17 (Libro Secondo, „Il Modo proprio come si poneua la Tenda.“), Taf. 18 (Libro Secondo, „Podio Reggio ò Sedili è Scale dell’ Anfiteatro Flauio in Proportione maggiore“), Taf. 21 (Libro quinto, „Pianta Generale delli Edifitij antecedenti proposti da farsi dentro l’ Anfiteatro“), Taf. 22 (Libro quinto, „Pianta del detto Tempio di quadrupla Proportione“).

<sup>960</sup> Vgl. z. B.: Fontana 1725, Taf. 2: „Scala di Palmi Romani“, Taf. 9: „Scala di Palmi 600 / Scala di Palmi 400“.

<sup>961</sup> Vgl. z. B.: Fontana 1725, Taf. 16 („Parte dell’ Ordini Esteriori dell’ Anfiteatro Flauio“), Taf. 23 („Prospetto del Tempio di quadrupla Proportione“), Taf. 24 („Settione interna del detto Tempio di quadrupla Proportione“).

<sup>962</sup> Vgl. z. B.: Fontana 1725, Taf. 5 und S. 49–50: „Capitolo quinto. Profili e vedute delle residuali parti interne dell’ Anfiteatro Flavio. Li seguenti Profili, con Vedute, dimostrano internamente lo Stato presente in cui si ritrovano quelle Vestigie dell’ Anfiteatro Flavio, dimostrate nella Parte più in essere verso Tramontana, Lettera ‘A’; e l’altra, dove seguirono le maggiori Demolizioni, verso Mezzo-Giorno, Lettera ‘B’ [...] Indice. N.° 1. Vestigie residuali delle Volte, che sosteneuano li Sedili. N.° 2. Ambulacro primo, verso Tramontana. N.° 3.“

differenzierte Ausführung der graphischen Darstellung zudem zwischen dem existierenden Baubestand, den zu ergänzenden Partien und, im „Libro quinto“ den geplanten Ein- und Umbauten unterschieden.<sup>963</sup> Die für die jeweiligen Kapitel der Monographie relevanten Bereiche erscheinen präzise gezeichnet und mit dicht gesetzten Schraffuren hervorgehoben, im „Libro primo“ die in der Ruine erhaltenen Mauerzüge des antiken Baus und im „Libro quinto“ die verschiedenen zu dem Kirchenprojekt gehörenden Neubauten. Die fehlenden Teile sind in kurzen Strichen skizzenhaft umrissen, die lediglich andeutungsweise die ursprüngliche Einheit des antiken Amphitheaters zu erkennen geben.

Dem einstigen Aussehen des Monuments sind die Tafeln des zweiten Buchs gewidmet. Fontana rekonstruiert hier einerseits die einzelnen Geschosse in Grund- und Aufrissen, Quer- und Längsschnitten sowie vergrößerten Detailaufnahmen. Andererseits entwickelt er auch Darstellungen zu technischen und ästhetischen Fragen, zu der Form und Montierung des Sonnensegels sowie zu jenen Maßverhältnissen und Proportionsfiguren, auf denen die Gestalt des gesamten Komplexes zu basieren scheint.<sup>964</sup>

Die Tafeln des ersten, zweiten und fünften Buches fügen sich konsequent in die Argumentationsstruktur der Monographie: Ausgehend von dem erhaltenen, genau dokumentierten Baubestand wird die Form und Funktion der antiken Architektur rekonstruiert und aus diesen Erkenntnissen ein Neubauprojekt entwickelt, dessen Gestalt von der Existenz der Ruine sowie ihrer einstigen Bedeutung als Amphitheater bestimmt wird.<sup>965</sup>

Diese verschiedenen Aspekte, die in Carlo Fontanas „L’Anfiteatro Flavio“ thematisiert und in Bild und Text fixiert werden, sind in konzentrierter Weise in drei Darstellungen zu fassen, die an Schnittstellen des Werkes erscheinen, am Ende des ersten, des zweiten sowie zu Beginn des fünften Buches (Abb. 73–75).<sup>966</sup>

---

Secondo Ambulacro, à canto il medemo. N. ° 4. Terzo Ambulacro. N. ° 5. Pariete, che si trova in essere elevata, fino al Piano dove terminava l’Altezza dell’Anfiteatro. N. ° 6. Sfori di Finestre, che corrispondevano al quarto e quinto Piano. N. ° 7. Smorse, ovèro segni dove impostavano le Volte delli Piani che mancano. N. ° 8. Pariete come sopra. N. ° 9. Chiesola, overo Romitorio. N. ° 10. Vomitorio ove sortiva il Popolo. N. ° 11. Ambulacri del secondo Piano. N. ° 12. Sommità dell’Edificio, ove erano l’Antenne di Legno per la Tenda. N. ° 13. La Parte rouinata.“ Vgl.: Di Macco 1971, S. 397.

<sup>963</sup> Fontana 1725, Taf. 1–6 (Libro primo), Taf. 20 (Libro quinto). Vgl: Hager 2002, S. XVII–XXIII.

<sup>964</sup> Fontana 1725, Taf. 7–19 (Libro secondo). Vgl.: Hager 2002, S. XXIII–XXVI.

<sup>965</sup> Vgl.: Fontana 1725, S. 47–48: „Capitolo quarto. Delli prospetti, e residuali vestigie esteriori, dell’Anfiteatro Flavio. Atteso l’Assunto da noi preso in dimostrare lo Stato dell’Anfiteatro Flavio, volgarmente detto il Colosseo, quand’era nel suo Essere e Compimento, è necessario che prima siano viste le Parti residuali che di presente sono rimaste in piedi, le quali ci hanno somministrato sufficiente Modo per dimostrare lo Stato in cui se trovava nel tempo dell’Imperio e del suo Insorgimento [...]“. Fontana 1725, S. 163: „Capitolo secondo. Pianta generale dell’Anfiteatro Flavio, colla giunta dei nuovi edifici, con suoi prospetti e profili. I Seguenti Disegni dimostrano le residuali Parti dell’Anfiteatro, colla Giunta delli nuovi Edificii: quelli Residui antichi contribuiscono molto all’Avvantaggio del nuovo Tempio e Portici, che si propongono d’ergere in quel Vacuo detto Arenario; che, mediante la sua Estensione eliptica, s n’è ottenuta un’ottima Spartitura, si del Tempio, come dei Portici, e Cortile, e Situazione d’una nobil Fontana.“ Vgl.: Di Macco 1971, S. 396, S. 430.

<sup>966</sup> Fontana 1725, Taf. 6, Taf. 19–20.



In der das „Libro primo“ abschließenden Tafel „N.º 6“ legt Fontana seine Methode dar, von dem erhaltenen Baubestand, wie er in den vorhergehenden Grundrissen, Innen- und Außenansichten ausführlich dokumentiert worden ist, auf das ursprüngliche Aussehen der antiken Architektur zu schließen (Abb. 73).<sup>967</sup> Hier werden zwei Querschnitte durch die Umgänge und die Sitzreihen des Kolosseums einander gegenübergestellt. Durch die illusionistische Gestaltung der Komposition erscheinen die Darstellungen wie Architekturaufnahmen, die zunächst auf verschiedenen Blättern angefertigt und erst in einem zweiten Schritt zusammengefügt worden sind. Die Dokumentation des aktuellen Zustands der Ruine wirkt wie eine Zeichnung auf einem kleineren, teilweise beschnittenen Blatt, dessen Ränder sich einzurollen scheinen. Dieses Blatt scheint auf eine glatte Tafel, die eine Rekonstruktion derselben Partie der Architektur präsentiert, gelegt worden zu sein, offenbar um die aus dem Baubestand abgeleiteten Ergebnisse noch einmal zu überprüfen. Mit seiner kombinierten Darstellung entwickelt Fontana somit eine konsequente Überleitung vom ersten zum zweiten Buch, dessen Rekonstruktionen in Grund- und Aufriss, Quer- und Längsschnitt sowie in vergrößerten Detailaufnahmen einen unmittelbaren Vergleich mit den Bauaufnahmen des „Libro primo“ nahelegen.<sup>968</sup>

Als Schlusspunkt der Dokumentation und Rekonstruktion des antiken Monuments dient, am Ende des „Libro secondo“, eine großformatige, zweiseitige Tafel, die Papst Clemens XI. gewidmet ist (Abb. 74).<sup>969</sup> Hier wird das Kolosseum in einer Kombination aus Längsschnitt und Innenansicht gezeigt, in einer Darstellungsweise, die bereits in den Bestandsaufnahmen des „Libro primo“ Verwendung gefunden hat.<sup>970</sup> Fontana fasst nun, in einer außerordentlich

<sup>967</sup> Fontana 1725, Taf. 6: Radierung: 380 x 287 mm (Platte), 501 x 347 mm (Blatt), beschr. m. o.: „Profilo o uero Settiono uerso Tramontana dell’ Amfiteatro Flauio / quando era nel suo primiero Stato“, beschr. r. u.: „Profilo o uero settiono della residuale parte / dell’ Amfiteatro Flauio uerso Tramontana / come si troua di Presente“, bez. r. u.: „Eques Carolus Fontana delin.“, bez. l. u.: „Dominicus Franceschini Scul.“, num. l. o.: „verso pag. 52.“, num. r. o.: „N.º 6.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dv 620-3250 gr raro. Vgl.: Hager 2002, S. XXI, S. 91, Taf. 14.

<sup>968</sup> Eine ganz analoge Methode, verschiedene Aspekte einer bestimmten Partie der Architektur zu visualisieren, wird in einzelnen Tafeln des zweiten und fünften Buches verwendet. Auch hier entwirft Carlo Fontana illusionistisch in mehreren Schichten angelegte Darstellungen, in denen verschiedene Architekturaufnahmen miteinander konfrontiert werden: Fontana 1725, Taf. 7–9, Taf. 12, Taf. 18, Taf. 22.

<sup>969</sup> Fontana 1725, Taf. 19: Radierung: 389 x 596 mm (Platte), 502 x 668 mm (Blatt), beschr. m. o.: „BEATISSIME PATER CLEMENS XI PONTIFEX MAXIME / Magne Partes residue, que nunc a temporis iniuria extant immunes, Amphiteatri Flauij Romani, sat mihi Equiti Carolo Fontana fuere ad delineandum omni cum diligentia uerisque mensuris / presentem Scenographicam Sectionem, seu Prospectum interioremq; partem indicantem statum magne, illius Molis in actu operante ad quod ab augustis Cesaribus fuit erecta.“, num. l. o.: „dentro pag. 78. et 79“, num. r. o.: „N.º 19“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dv 620-3250 gr raro. Vgl.: Hager 1991, S. 193; Hager 2002, S. XXIII, Abb. 20.

<sup>970</sup> Vgl.: Fontana 1725, Taf. 5: Radierung: 379 x 286 mm (Platte), 501 x 348 mm (Blatt), beschr. o.: „Prospetto ò uero settiono della residuale parte interna dell’ Amfiteatro Flauio / uerso tramontana come si troua di Presente“, beschr. im unteren Bereich des Bildfeldes: „Prospetto ò uero settiono della residuale parte interna dell’ Amfiteatro Flauio / uerso leuante come si troua di Presente“, bez. l. u.: „Eques Carolus Fontana delin.“, bez. r. u.: „Dom. Franceschini scul.“, num. l. o.: „verso pag. 49“, num. r. o.: „N.º 5“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dv 620-3250 gr raro. Hager 2002, S. XXIII, Abb. 20, S. XXIV–XXV.

repräsentativen Form, alle bisher gesammelten Erkenntnisse über das einstige Aussehen des römischen Amphitheaters und die Funktionsweise der einzelnen Elemente zusammen. Der nüchterne Charakter der Architekturaufnahme wird gemildert. Zahlreiche Figuren erfüllen die Darstellung mit geschäftigem Leben: In der Arena sind Gladiatorenkämpfe zu sehen, die verschiedenen Ränge sind mit Zuschauern besetzt. Der didaktische Anspruch Fontanas ist jedoch für die Gestaltung auch dieses Kolosseumbildes durchaus prägend. Wieder werden Ziffern in das Bildfeld eingefügt, die auf die Legende in dem zugehörigen Kapitel verweisen.<sup>971</sup> Architekturtheoretische und antiquarische Aspekte zum Kolosseum, die in den Kapiteln der vorhergehenden Seiten eingehend erörtert worden sind, verschmelzen zu einer homogenen Einheit: Informationen aus den antiken Schriftquellen werden mit dem existierenden Baubestand und dem daraus erkennbaren ursprünglichen Aussehen der Architektur zu einem überzeugenden Gesamtbild des römischen Amphitheaters verknüpft. Die Tafel erscheint in diesem Kontext quasi als ein visuelles Fazit der ersten beiden Bücher: Die bisherigen Ergebnisse der Studie Fontanas sind in umfassender und überzeugender Weise im Bild fixiert.

Die beiden unmittelbar anschließenden Bücher verzichten, wie das Vorwort und die Einleitung, gänzlich auf Bildmaterial. Das „Libro terzo“ widmet sich der Geschichte und Funktion des Monuments als Amphitheater des antiken Rom. Technische Fragestellungen rücken in das Zentrum der Analyse. Die Nutzung der verschiedenen Bereiche, die Verwendung des Sonnensegels, die Wasserversorgung, Kanalisation und Frischluftzufuhr sowie die Weihe des Baus an antike Gottheiten werden erörtert.<sup>972</sup>

Im vierten Buch über die „Erudizioni sacre intorno all’ Anfiteatro Flavio; cioè dei Santi che in esso furono martirizzati“ überliefert Fontana die Martyrien, die die frühen Christen in antiker und in spätantiker Zeit in dem römischen Amphitheater erlitten haben sollen. Dieser Aspekt in der Geschichte des Monuments bildet zugleich die Grundlage für die von Fontana vorgeschlagene sakrale Nutzung der Ruine im Sinne der römisch-katholischen Kirche.<sup>973</sup>

---

<sup>971</sup> In ähnlicher Weise verknüpft Fontana in der vorhergehenden Tafel, die dem Zuschauerraum des antiken Amphitheaters gewidmet ist, eine vielfigurige Szenerie mit nüchtern-wissenschaftlichen Ausführungen. Die wiedergegebenen Gestalten werden hier mit Ziffern versehen und in der Legende des zugehörigen Textes identifiziert: Fontana 1725, Taf. 18 („Podio Reggio Gradi ò Sedili è Scale dell’ Anfiteatro Flauio in Proportione maggiore“), S. 77. „Indice: [...] N.º 5. Gradi, dove sedevano gli Aspettatori nell’ Anfiteatro. / N.º 6. Piano, dove stavano gl’ Imperatori, o Dittari, con suo Tabernacolo. / N.º 7. Senatori, ò Consuli, sedenti nelle Selle currule. / N.º 8. Banco, dove sedevano i Sacerdoti Arvali, ed altri Ministri de’ Sacrificii. / N.º 9. Luogo per le Guardie dei predetti. / N.º 10. Nobili, che sedevano nei Gradi.“ Vgl.: Hager 2002, S. 141, Taf. 25.

<sup>972</sup> Fontana 1725, S. 81–114: „Libro terzo. Erudizioni profane intorno all’ Anfiteatro Flavio; cioè, della sua errezione, e dell’ uso delle sue diverse parti; ed anche delle feste che vi si celebravano.“ Vgl.: Di Macco 1971, S. 405–420; Hager 2002, S. XXVI–XXVIII.

<sup>973</sup> Fontana 1725, S. 115–158: „Libro quarto. Erudizioni sacre intorno all’ Anfiteatro Flavio; cioè dei Santi che in esso furono martirizzati“. Vgl.: Di Macco 1971, S. 421–428; Hager 2002, S. XV–XVI.

Das abschließende Buch der Monographie, „Libro quinto. Del restituir l'onore all'Anfiteatro Flavio, cioè, descrizione dei edificii sacri da fare nella sua residual parte“, eröffnet eine Tafel, die bereits sämtliche Aspekte des komplexen Kirchenprojekts Fontanas erkennbar werden lässt (Abb. 75).<sup>974</sup>

Der untere Bereich der Darstellung präsentiert einen kombinierten Grundriss, in dem sowohl die Kolosseumsruine als auch der in ihrem Inneren geplante Sakralbau detailliert erfasst werden. Axial über dem Grundriss und im Maßstab mit diesem übereinstimmend, erscheint, in einer Kombination aus Aufriss, Schnitt und Innenansicht, die Kirche mit der sie umrahmenden Architektur des antiken Amphitheaters. Wie bereits erwähnt, unterscheidet Fontana durch die äußerst differenzierte Ausführung seiner graphischen Darstellung zwischen dem vorhandenen Baubestand, der in dichten Schraffuren angegeben wird, den fehlenden Partien, deren Umrisse mit dünnen gestrichelten Linien ergänzt sind, und der dunkel gezeichneten Architektur seines Neubauprojekts. Wieder sind Buchstaben und Zahlen in das Bildfeld eingefügt, die als Verweissystem auf den zugehörigen Text und seine Legende dienen.

Carlo Fontana entwirft seine Kirche als Zentralbau an der östlichen Kurzseite der Arena.<sup>975</sup> In diesem Areal befindet sich im frühen 18. Jahrhundert die 1519 errichtete und 1622 erneuerte Kapelle Santa Maria della Pietà. In den Bestandsaufnahmen des „Libro primo“, allerdings lediglich in den Innenansichten, nicht in den Grundrissen, ist dieser im Kolosseum existierende Sakralbau eingezeichnet.<sup>976</sup> Als Einfassung der Arena plant der Architekt zudem eine umlaufende Portikus, die von einer Reihe Heiligenfiguren bekrönt wird. Die ehemalige Kampfstätte wird zu einem ovalen Vorplatz für den monumentalen Kirchenbau umgedeutet.

<sup>974</sup> Fontana 1725, Taf. 20: Radierung: 378 x 287 mm (Platte), 502 x 350 mm (Blatt), beschr. m. o.: „Pianta dell' Anfiteatro come di presente si troua con ledifitio Templare che si propone da Ergersi.“, bez. l. u.: „Eques Carolus Fontana Inuen. et delin.“, bez. r. u.: „Dominicus Francischinus Sculp.“, num. l. o.: „Verso pag. 163.“, num. r. o.: „N.º 20“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dv 620-3250 gr raro. Vgl.: Di Macco 1971, S. 443, Kat. 144, Kat 148; Pearson 1973, S. 178–179; Hager 1993, S. 145, Abb. 20; Fagiolo 2000b, S. 184, Abb. 5, S. 186, Abb. 7; Roma antica e moderna 2000, S. 30–32, Kat. 11 (Stephanie Gropp); Hager 2002, S. XVII–XXI, S. 33, Taf. 1.

<sup>975</sup> Zu der von Fontana geplanten Kirche: Sedlmayr 1930–1932, S. 94; Di Macco 1971, S. 87–89; Hager 1973, S. 326–330; Fagiolo 2000b, S. 189–193; Hager 2002, S. XVIII–XX.

<sup>976</sup> Fontana 1725, Taf. 5: Radierung: 379 x 286 mm (Platte), 501 x 348 mm (Blatt), beschr. o.: „Prospetto ò uero settione della residuale parte interna dell' Anfiteatro Flauio / uerso tramontana come si troua di Presente“, beschr. u.: „Prospetto ò uero settione della residuale parte interna dell' Anfiteatro Flauio / uerso leuante come si troua di Presente“, bez. l. u.: „Eques Carolus Fontana delin.“, bez. r. u.: „Dom. Franceschini scul.“, num. l. o.: „verso pag. 49“, num. r. o.: „N.º 5“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dv 620-3250 gr raro. Hager 2002, S. XXIII, Abb. 20, S. XXIV–XXV. Fontana 1725, S. 49: „Indice. [...] N.º 9. Chiesola, over Romitorio.“

Die Proportionen des Neubaus orientieren sich an jenen des antiken Amphitheaters, wie sie Fontana bereits im siebten Kapitel des zweiten Buches analysiert hat.<sup>977</sup> Der Durchmesser der Kirche entspricht dem kleineren Radius im Zentrum der Arena. Der Hochaltar erscheint in der Mitte des Baus, sodass die Kirche von zwei Seiten, von dem im Kolosseum gelegenen Vorplatz sowie direkt von der Porta Libitina, betreten und dadurch einer großen Menge von Pilgern zugleich Zutritt gewährt werden kann. Über dem Zentrum des Baus erhebt sich eine Tambourkuppel, die auf beiden Seiten von Glockentürmen flankiert wird. Das Erdgeschoss und der Kuppeltambour mit den Klangarkaden entsprechen in der Höhe den beiden unteren Geschossen des Amphitheaters. Die Kuppel selbst erreicht mit ihrer Spitze das Niveau des Kranzgesimses der Kolosseumsfassade. Die Kirche und die Ruine bilden eine aufeinander bezugnehmende architektonische Einheit: Das antike Gebäude fungiert als adäquater Rahmen für das Monument zu Ehren der frühchristlichen Märtyrer.<sup>978</sup>

Der für die Kirchenfassade vorgesehene Skulpturenschmuck unterstreicht die symbolische Bedeutung des christlichen Sakralbaus im Kontext der antiken Architektur. Auf den Balustraden erscheinen die wichtigsten jener Heiligen, die im Kolosseum ihr Martyrium erlitten haben sollen und deren Verdienste im vierten Buch der Monographie gewürdigt worden sind. Die Glockentürme werden von Engeln, die Tondi mit Märtyrerpalmes tragen, bekrönt. Übertagt wird der gesamte Komplex von einer Figur der siegreichen Kirche, der „Ecclesia Triumphans“. Zu ihren Füßen sind die vier Evangelisten postiert.<sup>979</sup>

In der von ihm entworfenen Architektur und Skulptur thematisiert Fontana somit den Kontrast zwischen der Standhaftigkeit frühchristlicher Märtyrer, versinnbildlicht durch den riesigen

<sup>977</sup> Fontana 1725, Taf. 13: Radierung: 382 x 288 mm (Platte), 501 x 352 mm (Blatt), beschr. m. o.: „Delle Proportioni, e Modulatorie per la Conformatine dell’ Anfiteatro Flauio“, num. l. o.: „verso pag. 67.“, num. r. o.: „N.º 13“, bez. l. u.: „Eques Carolus Fontana delin.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dv 620-3250 gr raro. Fontana 1725, S. 67–68: „Capitolo settimo. Delle proporzioni e modulatorie per la conformazione dell’ Anfiteatro Flavio.“ Vgl.: Di Macco 1971, S. 442, Kat. 139; Hager 2002, S. 123, Taf. 21. Zu den Proportionen des Kirchenbaus im Verhältnis zu denen des antiken Amphitheaters: Hager 1973, S. 320–321, S. 327, S. 329; Hager 1993, S. 144.

<sup>978</sup> Vgl.: Sedlmayr 1930–1932, S. 94: „Ein ähnlich große Bedeutung besitzt für Fontanas späte Zeit (Ende der 90er Jahre) der Entwurf für die Kirche im Kolosseum. Wichtig ist daran nicht das Stoffliche des Einfalls, sondern die sehr originelle Auslegung eines typisch spätbarocken Gestaltungsprinzips, ohne dessen Verständnis der Gedanke monströs erscheinen muß. In der unteren Stockwerkzone wird der Kirchenkörper mit den Arkaden des Ovals zu einem Gebilde zusammengezogen, das man zwingend als plastisch-körperhaften Reif mit einem konvexen Stirnbuckel in der Mitte empfindet. Im zweiten Stockwerk bietet sich aber derselbe Hauptkörper, flankiert von den frontalen Kulissen der Türme und auf der Folie der zurücktretenden und gleichsam verdampfenden Ruinengebirge des Kolosseums, als etwas dar, dem man schauend so gegenübertritt wie einem konkaven Landschaftspanorama mit architektonischem ‘Vordergrund’ in der Mitte. Die Schattierungen des Stiches machen diese Intention sehr klar, die allerdings in Wirklichkeit kaum durchzusetzen gewesen wäre. (Vielleicht versteht man nirgends besser als hier, welche Bedeutung für den Spätbarock das Ruinöse haben kann: Auflösung eines plastischen Aggregatzustandes zum Optischen hin.)“

<sup>979</sup> Fontana 1725, Taf. 23: Radierung: 382 x 281 mm (Platte), 502 x 348 mm (Blatt), beschr. m. o.: „Prospetto del Tempio di quadrupla Proportione“, num. l. o.: „Verso pag. 169“, num. r. o.: „N.º 23“, bez. l. u.: „Eques Carolus Fontana Inu. et del.“, bez. r. u.: „Dom. Franceschinus scul.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dv 620-3250 gr raro. Vgl.: Di Macco 1971, S. 443, Kat. 146; Hager 2002, S. 53, Taf. 6.

Kirchenbau, und der Vergänglichkeit des heidnischen-antiken Rom, von dessen einstiger Größe und Pracht lediglich eine verfallene Ruine noch Zeugnis abzulegen vermag.<sup>980</sup>

Mit der Errichtung eines Brunnens in der Arena unterstreicht Fontana diesen Aspekt des Zusammenwirkens antiker und moderner Architektur zu einer programmatischen Aussage im Sinne des christlichen Rom.<sup>981</sup> Die Gestaltung des Brunnens wird gleichermaßen auf die Gegebenheiten der antiken Rahmenarchitektur abgestimmt: Sein Standort befindet sich genau im Zentrum des westlichen jener drei Kreise, aus denen Fontana in dem Kapitel zu den Proportionen des Amphitheaters die Ellipse der Arena abgeleitet hat. In Anlehnung an die westlich der Kolosseumsruine gelegene Meta Sudans bezeichnet Fontana seinen Brunnen als Meta. Er stellt so einen Bezug zu jenen kegelförmigen Wendemarken her, die in antiken Circus- und Theaterbauten Verwendung gefunden haben und ebenfalls Meta genannt wurden. Deren Funktion als Zielpunkt in einem Wettkampf überträgt Fontana auf das Martyrium und den daraus resultierenden Ruhm, jenes Ziel, das die frühen Christen mit ihrem Tod im Kolosseum zu erreichen hofften. In der Form seines Brunnens lehnt sich der Künstler an antike Siegeszeichen an. Dem Brunnenbecken wird eine mit Skulpturenschmuck überzogene Säule, analog zu den Historiensäulen des Trajan und des Marc Aurel, hinzugefügt. Am unteren Ende dieser Säule erscheinen Allegorien der Tugenden, die es den Märtyrern erst ermöglicht haben, ihre Leiden für das Christentum zu ertragen, „Fede, Fortezza, Costanza, ed Amor verso Iddio“<sup>982</sup>. Carlo Fontana greift hier die Tradition jener Brunnen auf, die der Wasserversorgung des antiken Amphitheaters gedient haben, deutet sie jedoch im Kontext der Märtyrerverehrung um und entwirft ein gerade für den Kolosseumbau charakteristisches Denkmal.

„Vero si è, ch’ogni Circo e Teatro haveva la sua Meta, intorno alla quale s’aggiravano le Bighe e le Quadrighe, i Conduttori delli quali dicevansi giunti alla Meta, quando prima degli altri erano giunti al Termine del loro Corso: onde Orazio cantò ‘Metaque fervidis Evitata rotis’. Mossi dunque da consimili Ragioni, ci cadde in Pensiero di proporre, che nel nuovo Sacro Edificio, vi fosse la sua Meta, per mezzo della quale tanti gloriosi Martiri sono giunti alla Meta del Martirio, e nel medesimo tempo à quella della Gloria: mostrando di più la detta Meta scolpita intorno, che rappresenti li Martirii patiti da quegli Eroi, i quali sono maggiori

<sup>980</sup> Vgl.: Hager 1973, S. 331–333: „The formal harmony between Carlo’s architecture and that of the amphitheatre expresses in visible form of a quite specific idea. More than any other monument of the Holy City the Colosseum had always been regarded as the symbol of the greatness of ancient Rome, and this respect was even compared with the Temple of Salomon in Jerusalem. At the same time, since the Holy Year of 1675, it had become a monument to the steadfastness of the early Christians martyred there, which so obviously contrasted with the crumbling decay of the ancient monument. This contrast was therefore consciously in the mind of Fontana, when he designed his church.“

<sup>981</sup> Der von Fontana geplante Kolosseumsbrunnen ist in der gedruckten Fassung des „Anfiteatro Flavio“ nur im Grundriss dargestellt. Allerdings hat sich in dem bereits erwähnten Album des Sir John Soane’s Museum in London eine Zeichnung des Architekten, die einen Längsschnitt durch das Amphitheater mit den projektierten Einbauten zeigt, erhalten. Vgl.: Hager 2002, S. X, Abb. 3, S. XVIII. Zu dem Brunnen: Di Macco 1971, S. 89; Hager 1973, S. 333–334, Taf. 49b; Fagiolo 2000b, S. 189.

<sup>982</sup> Fontana 1725, S. 162.

Trionfi di quelli che s'ammirano nelle Colonne Trajana ed Antonina. Ci stimiamo per tanto d'adattare quella Meta, coll'imitazione alla sudante, come propria dell'Anfiteatro, e come corrispondente à molti Fini primarii dell'antica: cioè, se quella (come s'è detto) serviva per torre l'Immundizie del Corpo di quei crudeli Gladiatori, l'Acqua di questa sacra Meta, adoperata nel Sacramento del Battesimo toglierà l'Immundizie dell'Anima macchiata del Peccato Originale nel primo punto del nascere; e se l'antica dissetava gl'affaticati nelle Pugne, questa moderna disseterà i sacri Tesori quei Spiriti bramosi di possederli, e che si stancano per gli Acquisti immortali.<sup>983</sup>

Das Problem einer adäquaten städtischen Nutzung der antiken Großruine führt den Architekten zu einer intensiven Beschäftigung mit dem Monument. Er entwickelt eine Lösung, die im Einklang mit der christlichen Lehre und den Gegebenheiten der antiken Architektur steht. Er inszeniert einen großen, zentralen Kirchenbau vor dem Hintergrund der verfallenen Ruine. Die heidnische und die christliche, die antike und die neuzeitliche Architektur, verbinden sich zu einer formalen und symbolischen Einheit. Der gesamte Komplex wird so als Kultstätte und Denkmal des Christentums definiert.<sup>984</sup>

Carlo Fontanas „L'Anfiteatro Flavio“ verknüpft in einem umfassenden Kompendium verschiedene Aspekte zu dem prominenten Monument des römischen Amphitheaters. Das Bauwerk wird unter architekturtheoretischen und antiquarischen Fragestellungen analysiert. Der erhaltene Bestand wird eingehend dokumentiert und die ursprüngliche Gestalt detailliert rekonstruiert. Zugleich wird die Problematik einer geeigneten Nutzungsmöglichkeit erörtert. Das Kolosseum erscheint in diesem Kontext als schützenswerte antike Architektur, als Denkmal für die Leiden der frühchristlichen Märtyrer sowie als verfallener Zeuge des heidnischen Rom. Die Einzigartigkeit der Studie Fontanas besteht darin, dass sowohl wissenschaftliche als auch künstlerische Fragestellungen, theoretische Analysen sowie kreative Entwürfe, literarische Ausführungen und bildliche Darstellungen zu einer komplexen und zugleich homogenen Einheit zusammengeführt werden.

Sorgfältig ausgearbeitete Rekonstruktionsvorschläge zu dem Amphitheater des antiken Rom sind bereits am Ende des 17. Jahrhunderts publiziert worden, in den 1682 erschienenen „Les

<sup>983</sup> Fontana 1725, S. 161–162: „Libro quinto. Del restituir l'onore all'Anfiteatro Flavio; cioè, descrizione dei edifici sacri da fare nella sua residual parte. Capitolo primo. Edificii templari per restituire la venerazione che merita l'Anfiteatro Flavio.“ Vgl.: Di Macco 1971, S. 430.

<sup>984</sup> Zur szenischen, bühnenhaften Inszenierung des Kirchenbaus im Kolosseum: Hager 1993, S. 144: „Of particular importance to Fontana, as former stage designer, was the scenographic effect. The spectator's first impression of the church building in its setting would have been an overall frontal view framed by the entrance arch. Centrally located on the longitudinal axis of the Colosseum, the opening is part of the arcade with which Carlo intended to embrace the arena to create a kind of forecourt or square facing the projected church. It is evident that he wanted to apply his earlier idea for the oval piazza of Saint Peter's to a different location, one propitious to the longitudinal oval. This arrangement would have placed the church on display like a set piece in a stage design against the backdrop of the curved amphitheatre; the remains of the high screening wall would have provided the ideal setting for the drum and dome of the church, flanked by its bell towers.“ Vgl. auch: Sedlmayr 1930–32, S. 94; Hager 1973, S. 331.

Édifices Antiques de Rome“ des Antoine Desgodetz. Der französische Architekt hat sich in den Jahren 1676 und 1677 in Rom aufgehalten, um im Auftrag Jean-Baptiste Colberts die antiken Monumente der Stadt zu studieren und zu vermessen.<sup>985</sup> Dem Kolosseum sind dreizehn Tafeln in Desgodetz' Publikation gewidmet: Der Bau wird in seiner Gesamtheit in einem Grundriss und zwei Aufrissen sowie in Detailaufnahmen zu den einzelnen Geschossen erfasst.<sup>986</sup> Desgodetz konzentriert sich, im Gegensatz zu Fontana, auf das ursprüngliche Erscheinungsbild des Amphitheaters. Eine Dokumentation der Ruine in ihrem aktuellen Zustand erfolgt lediglich in einem Querschnitt, der die Überreste des Zuschauerraumes und der äußeren Umgänge abbildet.<sup>987</sup> Möglicherweise hat Carlo Fontana Antoine Desgodetz während dessen Romaufenthalt kennengelernt. Die Arbeit des Pariser Architekten wird allerdings in Fontanas „L'Anfiteatro Flavio“ nicht erwähnt.<sup>988</sup>

Beide Publikationen scheinen durchaus in demselben Milieu rezipiert worden zu sein. Scipione Maffei, der 1728 eine monographische Abhandlung über die Arena von Verona veröffentlicht, konfrontiert in einer Illustration das Amphitheater der norditalienischen Stadt mit dem Kolosseum von Rom.<sup>989</sup> Hierfür wählt er das traditionelle Darstellungsschema eines

<sup>985</sup> Zu der Publikation Desgodetz': Ranghiasi 1792–1793, Bd. 1, S. 188, Kat. 225 (Ausg. Paris 1779); Cicognara 1821 (1960), Bd. 2, S. 187, Kat. 3700; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 3, S. 358–359; Graesse 1859–1869 (1950), Bd. 2, S. 368; Brunet 1860–1880, Bd. 2, Sp. 625; Katalog der Ornamentstich-Sammlung 1894, S. 162, Kat. 987; Herrmann 1958, S. 23–33; Baer / Fowler 1961, S. 84–85; Borroni 1962, S. 175–176, Kat. 8052; Erben 1988, S. 74–75, Kat. 24; Kissner 1990, S. 61, Kat. 110; Roma antica e moderna 2000, S. 43–44, Kat. 18 (Anke Mengel); Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 225–226, Kat. 2257–2262.

<sup>986</sup> Desgodetz 1682, S. 248–249, Taf. 1 (Grundriss), S. 252–253, Taf. 2 (Aufrisse des Inneren und Äußeren), S. 259–277, Taf. 4–13 (Fassadendetails im Grundriss, Aufriss und Schnitt).

<sup>987</sup> Desgodetz 1682, S. 256–257, Taf. 3: Radierung: 337 x 413 mm (Platte), 434 x 538 mm (Blatt), beschr. m. o.: „PROFIL DV COLISEE, A ROME.“, num. l. o.: „III. Pl. / 256“, num. r. o.: „257“, bez. l. u.: „ADesgodetz del.“, bez. r. u.: „Tournier scul.“, beschr. in der Darstellung: „Profil de la corniche qui est au dessus des portes du mur int.<sup>re</sup> du 3.<sup>me</sup> ordre. / Profil des marches des escaliers / Eleuation du mur interieur au droit du 3.<sup>me</sup> ordre marqué des lettres. A.B.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 532-2820 gr raro.

<sup>988</sup> Vgl.: Hager 2002, S. XXXIII: „Le aspettative di professionisti ed intenditori Carlo sicuramente soddisfecero con i suoi rilievi e con le sue vedute, documenti della condizione dell' Anfiteatro che, per la loro precisione, e per l'esperienza dell'archeologia e la conoscenza delle proporzioni che vi si assommano, assurgono a documenti di grande spicco, specialmente se si confrontano con i tentativi piuttosto rudimentali del Serlio. Unico concorrente il Desgodetz che però, per i limiti dell'incarico ricevuto da Colbert, in linea di principio dovè astenersi da ogni tentativo di ricostruzione. In questa direzione il nostro autore trovò via libera. Di fatto, come abbiamo visto, con la sua ricostruzione riuscì a definire un'immagine dell'interno del monumento che fu accettata per l'intero corso del '700. Come il Desgodetz, da cui dipende nella sua lettura dello spaccato, Fontana merita di essere riconosciuto come precursore dell'archeologia moderna. La sua rappresentazione del Colosseo emerge nel panorama della sua epoca; la sua documentazione grafica dell'edificio, la più ampia raccolta fino a quel momento, venne inoltre adoperata per produrre un'immagine coerente e completa per quanto possibile del monumento. Benché il risultato finale non potesse non riflettere i limiti del periodo, il tentativo si inserisce significativamente nella storia di questi esperimenti, la serie dei quali continuerà fino ai tempi nostri.“

<sup>989</sup> Maffei 1728, Taf. 11, gegenüber S. 244: Radierung: 159 x 203 mm (Platte), 172 x 229 mm (Blatt), bez. in der Darstellung: „Pianta del secondo piano. / Veronese / Romano / Fontana / Desgodetz“ num. r. o.: „Tau. XI.“, bez. l. u.: „S. A. D.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Ze 1120-3280 raro. Scipione Maffeis Publikation wird bereits 1730 in einer englischen Übersetzung in London publiziert. Vgl.: „A Compleat History Of the Ancient Amphitheatres. More peculiarly Regarding the Architecture of those Buildings, And in Particular That of Verona. By the Marquis Scipio Maffei. Made English from the Italian Original By Alexander Gordon [...] London; Printed for Harmen Noorthouck, in the Great-Piazza, Covent-Garden, M.DCC.XXX.“

kombinierten Grundrisses, um die ersten Obergeschosse beider Monumente unmittelbar nebeneinanderstellen zu können. Maffei ergänzt seine eigene Wiedergabe der Arena von Verona um zwei Rekonstruktionsvorschläge zu dem römischen Bauwerk, die den Traktaten Carlo Fontanas und Antoine Desgodetz' entnommen worden sind.<sup>990</sup>

In der Vielzahl der Betrachtungsweisen, die in Fontanas „L'Anfiteatro Flavio“ erkennbar werden, spiegelt sich die Realität der Ruine im frühen 18. Jahrhundert: Unter jenem Papst Clemens XI., dem die großformatige Tafel in der Mitte des Werkes gewidmet ist, dient die Ruine zugleich als Gedenkstätte des Christentums, als Steinbruch für die Errichtung eines Tiberhafens sowie als Mistlager für die Gewinnung von Salpeter.

Alessandro Specchi, der 1703 ein außerordentlich repräsentatives Kolosseumbild publiziert, ist im späten 17. Jahrhundert ein enger Mitarbeiter Carlo Fontanas. Specchi ist an der Entstehung bedeutender wissenschaftlicher Publikationen Fontanas beteiligt: Die Radierungen der 1694 erschienenen Monographie „Templum Vaticanum et ipsius origo“ sowie des 1696 publizierten „Utilissimo trattato dell'acque correnti“ sind von ihm nach den Vorzeichnungen Fontanas angefertigt worden.<sup>991</sup>

Möglicherweise sind Specchi daher Fontanas umfangreiche Studien zu dem römischen Amphitheater durchaus vertraut, als er sein eigenes Bild des prominenten Monuments entwickelt.<sup>992</sup> Die druckgraphische Ausarbeitung der Darstellungen für das „L'Anfiteatro Flavio“ wird jedoch nicht Specchi übertragen. Auf einem Großteil der Tafeln erscheint neben der Signatur Carlo Fontanas jene des Domenico Mariano Franceschini.<sup>993</sup>

---

<sup>990</sup> Der Autor äußert sich allerdings in seinem Kapitel „Stampe finora fatte d'Anfiteatri“ durchaus kritisch zu der postumen Publikation des „L'Anfiteatro Flavio“ von 1725: „Non mancherà chi si maravigli del creder'io, che resti ancora alcuna cosa a dire in questa materia, dopo il libro stampato di fresco in Olanda con venti sontuosissime tavole, da Romano Architetto lavorate, per mettere dinanzi a gli occhi il Coliseo a parte a parte; nè saprà intendere qual riflessione meritar mai possa quest'Operetta con le sue tronche figure, a fronte di quel grandissimo volume, dove tutto si rappresenta perfetto. Di quel buo uomo altro non dirò per ora, se non che molto commendabile fu il genio suo, e la sua fatica, lasciando il difetto a' libri di tal professione assai frequente, di voler' entrare dove non appartiene, buone cose ha, ed assai utile potea riuscire in alcune parti: ma non ebbe da lui l'ultima mano, anzi rimase imperfetta; e quel ch'è peggio, in vece d'esser riveduta in Roma, e condotta a termine da qualche suo discepolo, comperato da persone Oltramontane l'originale fu data fuori non si sa da cui; e in oltre, come in più luoghi dal dettato appare, ritoccata, e supplita da straniera mano; per lo che oltre a i molti errori, che trasformano d'una in altra le parole, e mutano il senso, oltre al linguaggio che talvolta mal s'intende, oltre all'erronee citazioni, e malamente espresse [...]“ Zit. nach: Maffei 1728, S. 160–161. Vgl. dagegen das Urteil zu Antoine Desgodetz: „Al Serlio in proposito dell'Anfiteatro, e nell'altre fabbriche, ancora, o reliquie, onor fece unicamente il Desgodetz, perchè se bene con ulterior diligenza andò emendando errori per lo più di misure, forse dalle poco accurate stampe nati, seguì però di continuo i vestigi suoi. Distinta lode fra gli stranieri tutti merita quel Franzese Architetto, perchè disegnò le Antichità con intelligenza, e con verità, senza fabricar di suo, e senza dar sue fantasie per cose reali, ed antiche. Molt'obbligo dobbiamo avergli ancora per averci date le parti architettoniche de' quattr'ordini del Coliseo in grande, e in misura con molta esattezza.“ Zit. nach: Maffei 1728, S. 163–164.

<sup>991</sup> Vgl.: Principato 1990, S. 98; Hager 1991, S. 165, Hager 1993, S. 135.

<sup>992</sup> Vgl.: Hager 2002, S. XXV.

<sup>993</sup> Vgl. z. B.: Fontana 1725, Taf. 5: „Dom. Franceschini scul.“. Vgl. auch: Fontana 1725, Taf. 10, Taf. 14–16, Taf. 20–24. Zu Domenico Mariano Franceschini: Coudenhove-Erthal 1930, S. 88; Hager 1973, S. 319.



Carlo Fontanas Projekt für die Errichtung einer Kirche im Inneren des Kolosseums, die sicherlich einen drastischen Eingriff in den antiken Baubestand der Ruine dargestellt hätte, ist trotzdem, in dem zeitlichen Kontext des frühen 18. Jahrhunderts, durchaus als ein Versuch der Sicherung und Bewahrung des altehrwürdigen Monuments zu deuten. Der Architekt wendet sich entschieden gegen die Nutzung des Kolosseums als Lagerstätte für Mist:

„a Causa di quella ripienezza di terra, che uergognosam.<sup>te</sup> uien tolerato lo scarico di giorno e notte dagl'interessati, ed indiscreti Carrettieri, che per auanzare uiaggio fraudolentem.<sup>te</sup> hanno riempito, e reso quel luogo un publico scarrico di immondizie prodotte dalla Città, et uniti assieme quei letami, che riempiono gl'ambulacri per fabricare Salnitro, hanno ridotto questo Nobile Edificio un publico Sterquillinio.“<sup>994</sup>

Zugleich äußert er sich aber auch, in einem handschriftlichen Text, der lediglich in dem Probedruck des Museo di Roma enthalten ist, ablehnend zu einem konkreten Vorschlag für eine Restaurierung des Monuments: Fontana überliefert, dass der Architekt Giovanni Battista Contini gemeinsam mit einem nicht weiter benannten „architetto del Popolo Romano“ 1708 einer von Kardinal Giovanni Battista Spinola geleiteten Kongregation das Projekt für die Errichtung einer Stützmauer im östlichen Bereich der antiken Ruine vorgelegt habe, eine Maßnahme, die Fontana als „Operazioni di molto spesa, e deformità senza profitto“ kritisiert. Seine Ablehnung begründet er auch damit, dass diese Seite der Kolosseumsruine durch die Erdbeben, die Rom in den Jahren 1703 und 1708 erschüttert haben, keine weitere Beschädigungen erlitten habe.<sup>995</sup>

Überlegungen zu den Möglichkeiten einer Umgestaltung des Kolosseums mit dem Ziel einer adäquaten städtischen Nutzung werden auch nach Carlo Fontanas „L'Anfiteatro Flavio“ im 18. Jahrhundert in Bildern und Texten erörtert. Antonio Marazza, Carlo Morelli und Giovanni Orsolino, Sieger der zweiten Klasse des 1732 veranstalteten Concorso Clementino der Accademia di San Luca, entwickeln Vorschläge für eine Verwendung des Monuments als

<sup>994</sup> Zit. nach: Rom, Museo di Roma, MR 5843: handschriftlicher Begleittext zu jener Tafel, die die Innenansichten der Kolosseumsruine zeigt: „Prospetto ò uero settione della residuale parte interna dell' Anfiteatro Flauio uerso tramontana come si troua di Presente / Prospetto ò uero settione della residuale parte inerna dell' Anfiteatro Flauio / uerso leuante come si troua di Presente“. Vgl.: Di Macco 1971, S. 397; Hager 2002, S. 84–85.

<sup>995</sup> „Porto il caso, che à 14. Gennaio 1703. giorno di Domenica seguirono in Roma alle due della notte alcune scosse di terremoto sensitivo, che fù tale di sospettar la caduta di quell'apparente rouina, e senza dimora di tempo uerso le quattro della medesima notte, con torcia a vento fui à riconoscere sopra la faccia del luogo, ciò ch'era accaduto, e quando uiddi ch'era remasto il tutto al suo antico luogo senza veruna nouità Cresei a me la Certezza della ferma residenza [...]“. Zit. nach: Museo di Roma, MR 5843, handschriftlicher Text „Propositioni d'alcuni Architetti per riparare una parte che mostraua Rouina nella Residuale parte dell' Anfiteatro uerso San Giouan Laterano“. Vgl.: Hager 2002, S. 93–94. Zu den Beschädigungen, die tatsächlich durch das Erdbeben 1703 in der Kolosseumsruine verursacht wurden: Hager 2002, S. XXIII: „Carlo omette di dirci che, nel 1703, non meno di 182 carrettate di materiale edilizio furono trasportate dal Colosseo verso il Tevere, dove si costruiva il 'Porto di Ripetta'. La 'misura', datata 30 luglio 1703, è firmata da Alessandro Specchi e da lui stesso.“

Theater, als Veranstaltungsstätte für öffentliche Schauspiele. Eine Wertschätzung der Ruine als Ort des Gedenkens an die Leiden frühchristlicher Märtyrer spielt in diesen Wettbewerbsbeiträgen offenbar keine besondere Rolle.<sup>996</sup>

Auch der französische Historiker und Philologe Charles de Brosses, der 1739 eine Italienreise unternimmt, entwickelt die Idee, das Kolosseum in ein Theater zu verwandeln. Hierfür befürwortet er sogar den Abriss der Südseite, die die größten Zerstörungen aufweise, sowie eine umfassende Restaurierung des verbliebenen nördlichen Teils der Ruine:

„Voilà le Colisée, Monsieur, qu’en dites-vous? Que tout l’univers ressente Un respect plein d’épouvante! [...] Mon projet (car je suis fertile en projets) seroit de réduire le Colisée en demi-amphithéâtre, d’abatre le reste des ceintres du costé du mont Coelius, de rétablir dans son ancienne forme toute l’autre moitié qu’on laisseroit subsister et de faire de l’arène une belle place publique. Ne vaut-il pas mieux avoir un demi Colisée en bon état, que de l’avoir entier tout en guénilles? Et qui vous empêche, Messieurs les Romains, de mettre au milieu de cette place une vaste fontaine ou même un lac pour vous redonner un air d’ancienne naumachie?“<sup>997</sup>

---

<sup>996</sup> Rom, Accademia di San Luca, Concorsi Clementini, ASL 412–429, Seconda Classe: „Pianta, prospetto e sezione di un teatro lapideo secondo l’uso dei romani“. Vgl.: Hager 1973, S. 335: „Fontana’s project, which, owing to its position in the Colosseum, would have enriched Rome by a place of worship equal in importance to the great basilicas, did not come to fruition, but it was nevertheless to have considerable influence on the field of architecture. [...] The reason for this lasting influence was no doubt the publication in 1725 of Fontana’s treatise on the Colosseum. Although this event did not lead to the realization of Carlo’s project, it was largely responsible for encouraging new ideas about the future of the Colosseum, especially after 1730, when Cardinal Lorenzo Corsini became Pope Clement XII, who shared Clement XI’s urban interests. The subject of the first Academy competition of his pontificate (1732) was the transformation of the Colosseum for practical purposes, but this followed a curiously different direction from what had gone before. The winners of the competition – Antonio Marazza of Turin (1st prize), Carlo Morelli of Rome (2nd prize), and Giovanni Orsolino of Monte Santo (3rd prize) – all envisaged the amphitheatre as an ordinary theatre, for which only half the Arena would have been used, cut off by an elaborate ‘scenae frons’.“

<sup>997</sup> Charles de Brosses, *Lettres familières*, Lettre XLVI. à Monsieur de Quintin. Suite du mémoire sur Rome. Zit. nach: Brosses / Cafasso 1991, Bd. 2, S. 875–877. Vgl.: Hager 1973, S. 336, Anm. 104; Miller 1978, S. 421, Anm. 9a.

## 4.2) Das Kolosseum im Werk des Giuseppe Vasi

### 4.2.1) Die „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“:

#### Ein „visuelles Rom“ für den Reisenden des 18. Jahrhunderts

In den Jahren zwischen 1747 und 1761 erscheint auf dem Druckgraphikmarkt der Stadt Rom eine Publikation, die sich in Umfang und Konzeption von der Romliteratur der vorhergehenden Zeit deutlich absetzt: Unter dem Titel „Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna“ werden in zehn separat veröffentlichten Einzelbänden sämtliche Aspekte der zeitgenössischen Stadt thematisiert. Jedes Buch ist einem bestimmten Bereich im urbanen Gefüge Roms gewidmet: Die Tore der aurelianischen Stadtmauer, die wichtigsten Platzanlagen, die altherwürdigen Kirchen und christlichen Basiliken, die Paläste des Adels und des Papstes, die Brücken und Bauwerke in unmittelbarer Nähe des Tibers, die Pfarreien und Klöster, die Bildungs- und Sozialeinrichtungen sowie die Villen und Gärten werden in Text und Bild ausführlich dokumentiert. Autor dieses gewaltigen Unternehmens ist der aus Sizilien stammende Künstler Giuseppe Vasi.<sup>998</sup> Dieser wird am 27. August 1710 in Corleone geboren und erhält vermutlich in dem 1728 in Palermo von Jesuiten gegründeten Collegio Carolino eine Ausbildung, die neben Studien der klassischen Literatur künstlerische Techniken des Zeichnens und der Druckgraphik umfasst. 1736 scheint Vasi in seiner Heimat als Künstler etabliert zu sein: In diesem Jahr werden Radierungen von seiner Hand als Illustrationen in Pietro de la Placas „La Reggia in trionfo“ veröffentlicht, einem Werk, das anlässlich der Krönung des spanischen Thronfolgers Carlos de Borbón entstanden ist. Neben Giuseppe Vasi sind Künstler und Lehrer des Jesuitenkollegs von Palermo, Antonino Bova, Francesco Cichè und Nicola Palma, sowie Bernardo Buongiovanni an der künstlerischen Ausgestaltung der prestigeträchtigen Publikation beteiligt.<sup>999</sup>

<sup>998</sup> Zu Leben und Werk Giuseppe Vasis: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 22, S. 171–172; Olschki 1926, S. 312–320; Petrucci 1946; Petrucci 1953, S. 124–125, Kat. 1216–1790; Krönig 1961, S. 404–405; D’Amico 1976, S. 90–93; Scalabroni 1982; Barche 1985, S. 59–79, S. 131–136; Insolera 1989, S. 59–61; Tozzi 1989a, S. 20–21; Cordaro 1990, S. 16–18; Andreotti 1992, S. 7–8; Gori Sassoli 1992; Cordaro 1994, S. 12–19; Tozzi 1994; Coen 1996, S. 7–33; Salviucci Insolera 1996, S. 46; Morlacchi 1998, S. 31–40; Gerbino 1999, S. 111–129; Bevilacqua 2001, S. 224–226; Gori Sassoli 2004, S. 31–35; Grelle Iusco 2004; De Seta 2005, S. 194, Kat. 29; Jatta 2005, S. 251–260.

<sup>999</sup> „La Regia in trionfo per l’acclamazione e coronazione della Sacra Real Maestà di Carlo Infante di Spagna, Re di Sicilia, Napoli, e Gerusalemme ecc., ordinata dall’Ecc.mo senato palermitano e descritta da Don Pietro La Placa Cancelliere della città“. Vgl.: D’Amico 1976, S. 90; Scalabroni 1982, S. 14–15, S. 42–45, Kat. 1–10; Gori Sassoli 1992, S. 31; Cordaro 1994, S. 12–19; Coen 1996, S. 7; S. 25, Anm. 3; Gerbino 1999, S. 119; Grelle Iusco 2004, S. 11–12, S. 20–21, Abb. 1.

In demselben Jahr verlässt Vasi seine sizilianische Heimat in Richtung Rom. Nach seiner Ankunft in der Ewigen Stadt knüpft er vermutlich schnell Kontakt mit dem aus Gaeta stammenden Maler Sebastiano Conca. Etwa zehn Jahre später wird Conca für Vasis ersten Band der „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“ eine Vorzeichnung ausarbeiten, für jene Tafel, die am Beginn des 1747 veröffentlichten „Libro primo“ steht und somit das gesamte Publikationsprojekt eröffnet: Dem Betrachter und Leser der „Magnificenze“ werden hier der sagenhafte Romgründer Romulus, die kapitolinische Wölfin, eine Personifikation des Tibers sowie die von hohen Mauern umschlossene Stadt Rom gezeigt.<sup>1000</sup>

Vermutlich mit Concas Unterstützung tritt Vasi mit wichtigen Mäzenen des zeitgenössischen Rom in Verbindung: Von besonderer Bedeutung für die weitere Entwicklung des Künstlers ist der Kontakt mit Kardinal Neri Maria Corsini, der in seinem Palast an der Via Lungara eine der umfangreichsten Graphiksammlungen der Stadt beherbergt.<sup>1001</sup>

Noch 1751 wird Vasi diesem Palast, den Corsini 1736 aus dem Besitz der Riario-Familie erwarb und durch Ferdinando Fuga umgestalten und erweitern ließ, eine repräsentative Darstellung in Form einer großformatigen, als Einzelwerk konzipierten Radierung widmen.<sup>1002</sup> Zudem erinnert die Beschreibung des Palazzo Corsini in einem 1763 publizierten Romführer Vasis, dem „Itinerario Istruttivo“, wohl an jene Besuche, die den Künstler in die Galerie, die Bibliothek und die Gärten des prachtvollen Komplexes an der Via Lungara geführt haben.<sup>1003</sup>

<sup>1000</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 1, S. 5: Radierung: 187 x 290 mm, beschr. l. u.: „Al Fondator di Roma io leggo in volto“, beschr. r. u.: „Quanto di grande in quella entro è raccolto.“, bez. l. u.: „Caval. Sebastian Conca inven.“, bez. r. u.: „Giuseppe Vasi incise.“ Angaben nach: Scalabroni 1982, S. 58, Kat. 63. Vgl.: D’Amico 1976, S. 90; Coen 1996, S. 8; Bevilacqua 2004, S. 109, Kat. IV.11a.

<sup>1001</sup> Vgl.: Coen 1996, S. 8–9; Tozzi 1989a, S. 20. Zu der graphischen Sammlung des Neri Maria Corsini: Mariani 1995, S. 18–26; Bernini Pezzini 2001, S. 65–100; Antetomaso 2004, S. 48–67; La collezione del principe 2004; Mariani 2004, S. 17–27.

<sup>1002</sup> Radierung: 476 x 692 mm, beschr.: „All’Emo., e Rmo. Principe Il Sig.r Cardinale Neri Corsini / Dedicata con profondissimo ossequio in segno della sua sincera venerazione questo diesgno del Palazzo, che Egli si è / fatto munificamente fabbricare alla Lungara il suo umilissimo servitore Giuseppe Vasi“, bez. u. dat. r. u.: „Gius. Vasi dis. e incise in Roma 1751“. Angaben nach: Bevilacqua 2004, S. 103, Kat. I.16. Vgl.: Petrucci 1953, S. 125, Kat. 1790; Scalabroni 1982, S. 119, Kat. 417; Kieven 2000, S. 206–207; Grelle Iusco 2004, S. 63, S. 67, Abb. 39. Auch wird der Palast in Vasis 1765 erschienenen Panorama der Stadt Rom äußerst prominent, im Zentrum der Komposition, abgebildet (Kat. 294): „PROSPETTO DELL’ALMA / CITTA’ DI ROMA / VISTO DAL MONTE GIANICOLO [...] DA GIVSEPPE VASI CONTE PAL. / CAV. DELL’AVLA LATERAN. / NELL’ANNO MDCCLXV“. Vgl.: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 22, S. 172, Kat. 7; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 239, Kat. 171, Bd. 3, Taf. 434–437; Insolera 1980 (2002), S. 320–321; Scalabroni 1982, S. 30–32, S. 91, Kat. 313; Gori Sassoli 1992, S. 26, S. 32; Morlacchi 1998, S. 31–40; Bevilacqua 2004, S. 30, S. 96–97, S. 113, Kat. V.2; Grelle Iusco 2004, S. 93, S. 120–121, Abb. 91; Bevilacqua / Gori Sassoli 2006, S. 267, Kat. 1.4.

<sup>1003</sup> Vasi 1763, „Sesta giornata“, Kap. 294: „Palazzo Corsini. Tav. 72. e 198. lib. IV. Questo magnifico palazzo già de’ Riarj nipoti di Sisto IV. fu abitato alla Regina di Svezia, quando venne a Roma per abjurare l’eresia, che aveva professata. Ma dipoi comprato dal Card. Neri Corsini nipote di Papa Clemente XII. fu rinnovato, e cresciuto molto più della metà dalla parte verso ponente con disegno del Cav. Fuga. Fra gli altri ornamenti, che lo rendono cospicuo, uno è la galleria ornata di quadri, quasi di tutti gli autori celebri; l’altro è la Biblioteca ricca di libri e manoscritti rari, con una prodigiosa raccolta delle più famose stampe di uomini eccellenti, legate nobilmente in 400. volumi, e il terzo è la deliziosa villa ornata di fontane, di lunghi viali, e boschi altissimi, con

Nach seiner Ankunft in der Ewigen Stadt etabliert sich Giuseppe Vasi in kurzer Zeit als ein gefragter Künstler auf dem römischen Druckgraphikmarkt. 1739, ein Jahr nach der Gründung der „Calcografia Camerale“ durch Papst Clemens XII. Corsini, wird er an der Ausgestaltung des Tafelwerks „Il quinto libro del novo teatro delle fabbriche et edificj“ beteiligt. Dieser Graphikband ist als Ergänzung zu jenem bedeutenden, mehrteiligen Vedutenwerk gedacht, das im 17. Jahrhundert von Giovanni Battista Falda und Giovanni Giacomo De Rossi entwickelt worden ist.<sup>1004</sup>

In diesen Jahren gründet Vasi ein eigenes Unternehmen für die Realisierung seiner druckgraphischen Arbeiten. 1740 tritt der zwanzigjährige Giovanni Battista Piranesi für einige Monate als Lehrling in das Atelier des erfolgreichen Künstlers ein.<sup>1005</sup> Zahlreiche prestigeträchtige Arbeiten, die zumeist im Auftrag der „Calcografia della Reverenda Camera Apostolica“ entstehen, bezeugen die privilegierte Position Vasis auf dem römischen Druckgraphikmarkt: So sind der anlässlich der Wahl Papst Benedikt XIV. auf dem Forum Romanum aufgestellte Triumphbogen Ferdinando Fugas sowie der „Possesso“ desselben Papstes, der in einer feierlichen Prozession vom Palazzo Pontificio auf dem Quirinalshügel zu San Giovanni in Laterano führte, in Radierungen des Künstlers verewigt.<sup>1006</sup> Die Patriarchalbasiliken San Giovanni in Laterano und Santa Maria Maggiore mit ihren neu errichteten Fassaden werden in großformatigen, von der Calcografia Camerale publizierten Einzelblättern dokumentiert.<sup>1007</sup>

---

un ameno teatro con portici costruiti tutti di verdure, in cui si tengono le virtuose radunanze degli Accademici Quirini, e sull'alto evvi un magnifico casino di ritiro, da dove talmente si scopre l'abitato di Roma, con tutte le sue campagne, che di lì appunto io presi il partito del gran prospetto di Roma, che ho dato alla pubblica luce.“

<sup>1004</sup> „Il quinto libro del novo teatro delle fabbriche et edificj fatte fare in Roma e fuori di Roma dalla Santità di nostro Signore Papa Clemente XII. disegnate ed intagliate in prospettiva con direzione e cura di Gio. Domenico Campiglia soprintendente della Calcografia camerale“ (1739). Zu der Publikation: Petrucci 1953, S. 125, Kat. 1412; Scalabroni 1982, S. 45–48, Kat. 11–25; Kissner 1990, S. 70, Kat. 135; Coen 1996, S. 10, S. 26, Anm. 45; Garms 2002, S. 8–10; Grelle Iusco 2004, S. 14–16, S. 26–27, Abb. 3–5.

<sup>1005</sup> Scalabroni 1982, S. 17–18; Coen 1996, S. 9–10; Gerbino 1999, S. 121–122; Höper 1999, S. 9; Cordaro 1990, S. 16–17.

<sup>1006</sup> Radierung: 505 x 390 mm, beschr. m. u.: „ARCO TRIONFALE IN ALZATO D'ORDINE DI SUA MAESTA' IL RE DELLE / DUE SICILIE GERUSALEMME &c. PER IL PASSAGGIO DELLA SANTITA' / DI NOSTRO SIGNORE PAPA BENEDETTO XIV. AL POSSESSO DELLA / BASILICA DI S. GIOVANNI LATERANO / IL DI XXX. APRILE MDCCXLI / DISEGNO ED INVENZIONE DEL CAV.ER FERDINANDO FUGA ARCHITETTO IN ROMA DELLA MAESTA' SUA / IN ROMA NELLA CALCOGRAFIA DELLA REV. CAM. AP.LICA. AL PIE' DI MARMO. GIUSEPPE VASI INCISE“ Angaben nach: Grelle Iusco 2004, S. 28, Abb. 6. Radierung: 248 x 368 mm, beschr. m. o.: „NVOUO DISEGNO DELL'ORDINE TENVTTO NELLA / SOLENNE CAUALCATA DAL PALAZZO QUIRINALE ALLA BASILICA / LATERANENSE PER IL POSSESSO PRESO DA / N. S. PAPA BENEDETTO XIV. IL DI XXX. APRILE MDCCXLI. / In Roma nella Calcografia della Rev. Cam. Aplca al Pie di Marmo.“ Angaben nach: Grelle Iusco 2004, S. 31, Abb. 10. Vgl.: Scalabroni 1982, S. 114–115, Kat. 406; Gori Sassoli 1992, S. 31; Coen 1996, S. 10; Grelle Iusco 2004, S. 17–18, S. 28, Abb. 6, S. 31, Abb. 10, S. 130, Anm. 57.

<sup>1007</sup> Radierung: 463 x 673 mm, beschr. u.: „VEDUTA E PROSPETTO DELLA NUOVA FACCIATA DELLA SACROSANTA BASILICA LATERANENSE FATTA ERIGERE DALLA SANTA MEMORIA DI CLEMENTE XII / Architettura di Alessandro Galilei Fiorentino / [...] IN ROMA NELLA CALCOGRAFIA DELLA M. C. A. AL PIE' DI MARMO L'ANNO MDCCXLI / Giuseppe Vasi disgnò e incise“. Angaben nach:

1741 überträgt der Bibliothekar des Kardinals Neri Maria Corsini, Giovanni Gaetano Bottari, Giuseppe Vasi die Gestaltung des Frontispizes für den ersten Band seiner Publikation über das von Papst Clemens XII. begründete Antikenmuseum im Palazzo Nuovo.<sup>1008</sup>

Das erste von Giuseppe Vasi unabhängig konzipierte und realisierte Vedutenwerk wird um 1743 veröffentlicht, die „Vedute di Roma sul Tevere“, die Kardinal Troiano d’Acquaviva d’Aragona gewidmet sind.<sup>1009</sup>

Bereits vier Jahre später startet der erfolgreiche und geschäftstüchtige Künstler mit dem „Libro primo che contiene le porte e mura di Roma“ sein ambitioniertes Publikationsprojekt, mit dem er das Rom seiner eigenen Zeit in einem mehrbändigen Tafelwerk in umfassender und adäquater Weise zu würdigen sucht.<sup>1010</sup> Eine Darstellung des Kolosseums erscheint 1752 im zweiten Band der „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“, als dreizehnte Tafel des „Libro secondo, che contiene le piazze principali di Roma con obelischi, colonne, ed altri ornamenti“. Das Monument wird entsprechend seinem neuzeitlichen Zustand in einer Ansicht von Nordwesten, gemeinsam mit Meta Sudans und Konstantinsbogen erfasst (Abb. 76).<sup>1011</sup> Vasi präsentiert es aber keineswegs als singuläres steinernes Zeugnis des antiken Rom, als Exemplum der „Magnificenze di Roma Antica“. Er zeigt die Ruine als integralen Bestandteil des urbanen Raumes, als Element eines der Hauptplätze der Stadt Rom. Erst der Entwurf einer „Piazza del Colosseo“ ermöglicht es Vasi, das prominente Amphitheater in die thematische Struktur seines Vedutenwerks einzubinden.<sup>1012</sup> Die Nummerierung am unteren

---

Grelle Iusco 2004, S. 29, Abb. 8. Radierung: 453 x 693, beschr. u.: PROSPETTO DELLA FACCIATA E PORTICO DELLA BASILICA LIBERIANA DI S. MARIA MAGGIORE ERETTA D’ORDINE DELLA STADI NRO SIG.<sup>10</sup> PAPA BENEDETTO XIV. / [...] Architettura del Cavalier Ferdinando Fuga / In Roma nella Calcografia della Rev. Cam. Ap.lica al Pie di Marmo / Giuseppe Vasi Siciliano disegnò e incise“. Angaben nach: Grelle Iusco 2004, S. 30, Abb. 9. Vgl.: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 22, S. 172, Kat. 10–11; Scalabroni 1982, S. 114–115, Kat. 405, Kat. 408; Coen 1996, S. 12; Grelle Iusco 2004, S. 17–17; S. 29–30, Abb. 8–9.

<sup>1008</sup> Giovanni Gaetano Bottari: Del Museo Capitolino. [...] Roma: Si vende alla Calcografia Camerale 1741. Vgl.: Scalabroni 1982, S. 48–49, Kat. 26–28; Coen 1996, S. 11–12.

<sup>1009</sup> VEDVTE DI ROMA SVL TEVERE / Disegnate ed incise / DA GIUSEPPE VASI / Figura del Tevere, e Lupa, con i due Gemelli che si conservano nel Cortile di Belvedere“. Vgl.: Scalabroni 1982, S. 22–27, S. 51–53, Kat. 34–48; Coen 1996, S. 13–14; Bevilacqua 2001, S. 219, Abb. 2, S. 224; Bevilacqua 2004, S. 108, Kat. IV.1; Grelle Iusco 2004, S. 12, S. 34–36, S. 43–40, Abb. 11–22, S. 97, Abb. 53, S. 99, Abb. 56, S. 117, Abb. 85.

<sup>1010</sup> Zu der Publikation: Olschki 1926, S. 312–320; Petrucci 1946; Krönig 1961, S. 404–405; Scalabroni 1982, S. 20–29, S. 57–89, Kat. 63–305; Barche 1985, S. 59–79, S. 131–136; Insolera 1989, S. 59–61; Gori Sassoli 1992; Immagini di Roma 1996, S. 94–95, Kat. 123; Coen 1996; Aslan 1997, S. 116; Gori Sassoli 2000c, S. 85; Gori Sassoli 2004, S. 31–35; Grelle Iusco 2004, S. 69–78.

<sup>1011</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 2, Taf. 33: Radierung: 212 x 303 mm (Platte), 272 x 397 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Piazza del Colosseo / 1 Anfiteatro Flavio, oggi detto Colosseo. 2 Arco di Costantino Imp. 3 Rovine antiche che sono nell’Orto di S. Maria la Nuova. 4 Chiesa, e Convento di S. Bonaventura.“, bez. l. u.: „G. Vasi dis. sc.“, num. r. u.: „33“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.7.D.36. Vgl.: Scalabroni 1982, S. 65, Kat. 104; Coen 1996, S. 75; Gori Sassoli 1992, S. 13.

<sup>1012</sup> Vgl.: Barche 1985, S. 63: „Wie konnte Vasi sein Werk aber, das als Thematik nur Bauten des modernen Rom aufweist, ‘Magnificenze di Roma Antica e Moderna’ bezeichnen? Die Antwort hierauf, die mit zentral ist für das Verständnis von der Konzeption der Serie, ist nicht ganz einfach. Eine ganze Reihe von Faktoren

Rand der Radierung, „33“, dient der Integration der Darstellung in den gesamten Abbildungsteil der Publikation: Die im „Libro primo“ enthaltenen Tafeln zu den verschiedenen Toren der Stadt Rom sind mit eins bis 20 nummeriert. Diese Zählung setzt sich im zweiten Buch fort, beginnend mit der „Piazza del Popolo“ als 21. Tafel der „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“.<sup>1013</sup>

Die Zielsetzung, die Giuseppe Vasi mit der Konzeption und Realisierung seines Tafelwerks verfolgt, ist explizit in dem Vorwort des „Libro secondo“ von 1752 formuliert. Hier unterstreicht der Künstler die enge Anbindung des Buches an das fünf Jahre zuvor veröffentlichte Werk über die Stadttore und verweist auf die künftig zu realisierenden Einzelbände. Das erklärte Ziel des Künstlers ist es, der Öffentlichkeit ein „visuelles Rom“ zu bieten. Die Darstellung der Stadt im Bild steht im Vordergrund. Das komplexe urbane Gefüge wird in einzelne Bereiche unterteilt und in einer klar strukturierten Form präsentiert. Die Organisation sämtlicher Bände der „Magnificenze“ nach denselben Kriterien garantiert enzyklopädische Vollständigkeit und Ausgewogenheit.<sup>1014</sup> Die textlichen Ausführungen, die jeder Tafel beigelegt sind, übernehmen in diesem Kontext die Funktion eines ergänzenden inhaltlichen Kommentars:

„Siccome poi il mio assunto è di dare al Pubblico una Roma Visuale, lasciando ad Altri la cura di diffusamente trattarne intellettualmente, per non dare al pubblico le mie tavole affatto allo scuro, pensai di provvederle di una succinta sì, ma erudita spiegazione, fatta da un' altro grave Soggetto: datomi dal dottissimo Padre Giuseppe Bianchini dell'Oratorio, giacchè per le sue degne letterarie fatiche della Storia Ecclesiastica Quadripartita provata co' Monumenti originali, che stà attualmente pubblicando, non ha potuto favorirmi della continuazione sì prestamente, e secondo il metodo, che si era nel Primo Libro delle Porte proposto. E perciò volendo io continuare quest'Opera conforme all'accennata promessa, è stata adattata la presente spiegazione a ciascuna Tavola in rame con due sole pagine di materia; ed un tal metodo si terrà pure in tutti gli altri Libri seguenti.“<sup>1015</sup>

---

kommen zusammen. [...] Die Zuordnung von antiken Komplexen zu modernen Plätzen ist wie bei der Piazza Termini (Diokletiansthermen) und Campo Vaccino (Forum) auch in anderen Serien zu finden. Piazza del Colosseo scheint aber eine eigene Kreation von Vasi zu sein, der auf diese Weise das monumentalste Bauwerk der Antike in die Serie einfügen wollte.“

<sup>1013</sup> Die einzelnen Tafeln, die in den verschiedenen Büchern der „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“ enthalten sind, fügen sich zu einem geschlossenen Abbildungsteil mit einer kontinuierlich durchlaufenden Nummerierung: Libro primo (1747, Tav. 1–20), Libro secondo (1752, Tav. 21–40), Libro terzo (1753, Tav. 41–60), Libro quarto (1754, Tav. 61–80), Libro quinto (1754, Tav. 81–100), Libro sesto (1756, Tav. 101–120), Libro settimo (1756, Tav. 121–140), Libro ottavo (1758, Tav. 141–160), Libro nono (1759, Tav. 161–180), Libro decimo (1761, Tav. 181–200).

<sup>1014</sup> Vgl.: Gori Sassoli 1992, S. 11: „Il Vasi, concepite invece le ‘Magnificenze’ con intenzionalità didattica che rimanda ai ‘cataloghi’ cari al gusto enciclopedico del tempo, aveva suddiviso per generi gli edifici e le vedute da riprodurre, cui si accompagnavano, appunto, le indispensabili tavole informative, quasi interamente da lui stesso compilate. Era un lavoro sistematico che obbediva a precise regole di simmetria: ciascuno dei dieci libri avrebbe avuto il medesimo numero di stampe, un identico formato (oblungo in 4°) e un similare impianto compositivo.“

<sup>1015</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 2, S. V: „GIUSEPPE VASI / AL LETTORE“. Vgl.: Scalabroni 1982, S. 63; Andreotti 1992, S. 8; Coen 1996, S. 20; Grelle Iusco 2004, S. 71–72.

In dem für das „Libro secondo“ gewählten Thema spiegelt sich das Gesamtkonzept der „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“: Vasi definiert in seinem Vorwort den Gegenstand des Buches, „le piazze principali“, im Hinblick auf das antike und das moderne Rom. Die „piazze“ der zeitgenössischen Stadt werden in eine Tradition mit den überlieferten „fori“ des antiken Rom gestellt.<sup>1016</sup>

Trotz der enzyklopädischen Anlage des gesamten Tafelwerks, in dem die Organisation des umfangreichen Materials nach thematischen Aspekten erfolgt, wählt der Künstler für die Binnenstruktur seines „Libro secondo“ ein Ordnungssystem, das an einem Wegprinzip orientiert ist und das Bildmaterial entsprechend der topographischen Lage der wiedergegebenen Motive im Gefüge der Stadt Rom strukturiert.<sup>1017</sup> In den einzelnen Radierungen wird das schrittweise Erkunden des urbanen Raumes durch den Reisenden nachvollzogen. Die hier dokumentierten Plätze sind sowohl durch Hauptverkehrswege der Stadt, wie die Via del Corso oder die Via di Parione, als auch durch kleinere Nebenstraßen und Gassen, wie den Vicolo de' Pastini und den Vicolo dell' Archetto, miteinander verbunden. Die Piazza del Popolo bildet dabei den Ausgangspunkt.<sup>1018</sup>

Die besondere Bedeutung dieser im Norden der Stadt gelegenen Platzanlage für den Rombesucher des 18. Jahrhunderts ist in dem Reisebericht „Viaggio per l'Italia“ des Johann Caspar Goethe bezeugt:

„Rom, am 19. April 1740. [...] Nach diesem Rückblick kann ich nun berichten, daß wir vorgestern im Monte d'Oro, einem sehr berühmten Gasthof an der Piazza di Spagna, abgestiegen sind. Kaum hatte ich mich ein wenig von den Anstrengungen der Reise erholt, begab ich mich schon, um keine Zeit zu verlieren, in Begleitung eines guten Antiquars zur Piazza del Popolo, dem ersten Ziel meiner Neugier, das auch wert ist, den Reigen der Sehenswürdigkeiten Roms, der Königin der Städte und des Amphitheaters der Welt, anzuführen.“<sup>1019</sup>

<sup>1016</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 2, S. VII–VIII: „PREFAZIONE. / TRA i più splendidi ornamenti dell' Antica Roma sono annoverati i Fori, a' quali i Moderni han fatto succedere le loro Piazze. E quantunque il nome, il sito, e l'uso di esse sieno in qualche modo varij; tuttavia ve ne ha alcuna, che porta lo stesso nome; altra, che serve allo stesso fine; ed altra finalmente, che insieme col nome ne ritiene anche la situazione: il che a suo luogo dimostreremo. [...] Le moderne Piazze, ad immitazione delle antiche, servono a' Mercati, al traffico, ed all'ornamento di Roma; ma non alle Liti, e ai Giudizj. quando non si voglia porre in questa classe, quella della Curia Innocenziana, detta volgarmente di Monte Citorio. Altre Piazze, per solo abbellimento furono formate; siccome nella spiegazione di esse a suo luogo osserveremo.“

<sup>1017</sup> Zu Anlage und Thematik des „Libro secondo“: Scalabroni 1982, S. 62–66, Kat. 87–113; Barche 1985, S. 67–70.

<sup>1018</sup> Vgl.: Vasi 1747–1761, Bd. 2, S. VIII: „L'ordine di queste Piazze incomincerà da quella del Popolo, per esser la prima, che si presenti all'ingresso della Porta più frequentata da' Forastieri; e da questo si farà passaggio alle altre, nella maniera che segue.“ Das Straßen- und Wegesystem im Rom des frühen 18. Jahrhunderts ist in dem Stadtplan Giovanni Battista Nollis überliefert. Vgl. z. B. Nolli 1748, Kat. 319 („Vicolo dell' Archetto“), Kat. 326 („Vicolo de' Pastini“), Kat. 433 („Strada del Corso“), Kat. 653 („Strada di Parione“), Kat. 1024 („Strada di Pescaria“).

<sup>1019</sup> Zit. nach: Goethe / Meier 1999, S. 220–221.



Von der Piazza del Popolo entwickelt Vasi seinen imaginären Rundgang entlang einzelner Stationen durch das städtische Areal. Zunächst werden Plätze der zentralen Stadtviertel Campo Marzo, Colonna und Parione, die Piazza Colonna, Piazza di Monte Citorio, Piazza di Pietra, Piazza della Rotonda sowie die Piazza Navona, in den Blick genommen.<sup>1020</sup> Nach einem Abstecher zu der jenseits des Tibers gelegenen Piazza di San Pietro in Vaticano<sup>1021</sup> führt Vasi den Betrachter zurück in den Rione Parione zum Campo di Fiori und dann weiter zur Piazza di Pescaria, der Piazza Giudea und der Piazza Montanara.<sup>1022</sup>

Mit der Darstellung der Piazza Montanara endet vorerst der Rundgang durch die dicht besiedelten, von Straßen und Gassen durchzogenen Viertel der Stadt. Der Künstler wendet sich nun dem landschaftlich geprägten Südosten Roms zu. Dem Komplex des Forum Romanum sind zwei Tafeln gewidmet. Dieses Areal, das durchaus als Exemplum für eine bedeutende Platzanlage des antiken Rom, als Zeugnis der „Magnificenza di Roma Antica“, angesehen werden könnte, wird hier jedoch entsprechend der Nutzung in nachantiker Zeit als Kuhweide, „Campo Vaccino“, gezeigt.<sup>1023</sup> Das Motiv des Titusbogens, das in der zweiten Ansicht des Forum Romanum im Hintergrund der Komposition eingefügt ist, dient der Verbindung dieser „Piazza“ mit der folgenden Station.

Der Betrachter wird nun in das jenseits des Titusbogens, zwischen Caelius, Esquilin und Palatin gelegene Tal mit seinen antiken Monumenten, Kolosseum, Meta Sudans und Konstantinsbogen, geführt. Entsprechend der Konzeption und Thematik des „Libro secondo“ definiert der Künstler diesen Bereich als „Piazza del Colosseo“.<sup>1024</sup> Mit der folgenden Tafel bewegt sich der Rundgang bereits weiter in Richtung Südosten und gelangt zur Piazza di San Giovanni in Laterano, anschließend in Richtung Norden zur Piazza di Termini.<sup>1025</sup>

Mit Tafeln zu der Piazza delle quattro Fontane und der Piazza Barberini erreicht der imaginäre Besucher erneut dichter besiedelte Viertel der Stadt. Der Rundgang führt nun etappenweise in die Nähe des Kapitols und der Via del Corso: Darstellungen der Piazza di

<sup>1020</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 2, Taf. 22–26. Vgl.: Scalabroni 1982, S. 64, Kat. 89–94. Auch die kleinformatische Illustration, die zwischen die Tafeln der „Piazza della Rotonda“ und der „Piazza Navona“ eingeschoben ist, fügt sich stimmig in das von Vasi entwickelte Konzept eines imaginären Rundgangs: „Piazza Crescenzi, che corrisponde, con quella della Rotonda, e di S. Eustachio.“ Vgl.: Scalabroni 1982, S. 64, Kat. 93.

<sup>1021</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 2, Taf. 27. Vgl.: Scalabroni 1982, S. 65, Kat. 97; Grelle Iusco 2004, S. 106, Abb. 68; Bevilacqua 2004, S. 109, Kat. IV.11c.

<sup>1022</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 2, Taf. 28–30. Vgl.: Scalabroni 1982, S. 65, Kat. 98–101; Gori Sassoli 2004, S. 32–33, Abb. 2–4. Zur Lage dieser Plätze im städtischen Gefüge des 18. Jahrhunderts: Noll 1748, Kat. 638 („Piazza di Campo di Fiore con fontana“), Kat. 974 („Piazza Montanara“), Kat. 1023 („Piazza di Pescaria, e Colonne antiche“), Kat. 1024 („Strada di Pescaria“), Kat. 1026 („Piazza Giudea dentro del Ghetto“).

<sup>1023</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 2, Taf. 31–32. Vgl.: Scalabroni 1982, S. 65, Kat. 102–103; Bevilacqua 2004, S. 109, Kat. IV.11d; Grelle Iusco 2004, S. 104, Abb. 64.

<sup>1024</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 2, Taf. 33. Vgl.: Scalabroni 1982, S. 65, Kat. 104; Coen 1996, S. 75; Gori Sassoli 1992, S. 13.

<sup>1025</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 2, Taf. 34–35. Vgl.: Scalabroni 1982, S. 66, Kat. 105–106; Grelle Iusco 2004, S. 107, Abb. 70, S. 114, Abb. 79.

Macel de' Corvi, der Piazza alli Monti, der Piazza di Colonna Traiana sowie der Piazza San Marco bezeichnen wichtige Stationen in diesem Areal.<sup>1026</sup> Die letzte Tafel des „Libro secondo“ ist einer bedeutenden Platzanlage nahe dem Ausgangspunkt bei der Piazza del Popolo gewidmet: Mit einer Darstellung der Piazza di Spagna beschließt Vasi sein Buch zu den wichtigsten Plätzen der Stadt Rom.<sup>1027</sup>

In diesem Publikationskontext spielt die Bedeutung des Kolosseums als antikes Amphitheater und als Denkmal der Märtyrerverehrung eine scheinbar untergeordnete Rolle. Die Ruine wird als Rahmenarchitektur, als „Ornamento“ eines Platzes im urbanen Gefüge Roms erfasst, der „Piazza del Colosseo“, die als Station auf dem Weg vom Campo Vaccino zur Piazza di San Giovanni in Laterano erscheint (Abb. 76).<sup>1028</sup> Diese ungewöhnliche Betrachtungsweise und Klassifizierung des prominenten Monuments spiegelt sich jedoch nur teilweise in der Gestaltung der Tafel und der Formulierung der zugehörigen Textseiten wider. Der Bildtitel definiert zwar den städtischen Raum, die „Piazza del Colosseo“, als Gegenstand der Darstellung. In der zugehörigen Legende wird aber der Fokus auf die antiken und nachantiken Monumente in diesem Areal gelenkt: Die wiedergegebenen Bauwerke sind mit Verweisnummern gekennzeichnet und explizit benannt.

In dem Begleittext, der die Tafel, wie in der Einleitung angekündigt, als eine „succinta sì, ma erudita spiegazione“ ergänzt, wird eine weitere Akzentverschiebung in der Betrachtung des antiken Amphitheaters und seiner unmittelbaren Umgebung deutlich.<sup>1029</sup> Die Überschrift, „Descrizione della Tavola trentesima terza, rappresentante la Piazza del Colosseo“, dient noch der thematischen Anbindung des Textes an die übergeordnete Struktur des „Libro secondo“: Eine Beschreibung jener Tafel, die die „Piazza del Colosseo“ zeigt, wird angekündigt. Anschließend werden dem Leser jedoch Informationen zur Geschichte des römischen

<sup>1026</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 2, Taf. 36–39. Vgl.: Scalabroni 1982, S. 66, Kat. 107–112. Zur Position dieser Plätze in der römischen Topographie der Zeit: Nolli 1748, Kat. 181 („Quattro Fontane“), Kat. 214 („Piazza Barberini già Sforza, e Grimana“), Kat. 112 („Piazza di Macel de' Corvi“), Kat. 140–141 („Chiesa di S. M. del Pascolo, e Ospizio de Monaci Basiliiani Ruteni“, „Strada de' Serpenti“), Kat. 113 („Piazza e Colonna Trajana“), Kat. 907 („Ch. Colleg. e paroc. di S. Marco T. C.“).

<sup>1027</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 2, Taf. 40. Vgl.: Scalabroni 1982, S. 66, Kat. 113. Vgl. auch: Nolli 1748, Kat. 395 („Piazza di Spagna“). Die Erschließung der römischen Platzanlagen durch verschiedene Straßen und Gassen lässt sich teilweise in den Legenden zu den Darstellungen des „Libro secondo“ ablesen. Vgl. z. B.: Vasi 1747–1761, Bd. 2, n. n. Taf. „Piazza di Pasquino, ò dei Librari“ („4. Strada Papale“), n. n. Taf. „Piazza di Pescaria“ („3. principio del vico di Pescaria“), Taf. 29 „Piazza Giudia“ („4. Strada di pescaria“), n. n. Taf. „Piazza di Macel de Corvi“ („1. Principio della salita di Marforio“), Taf. 37 „Piazza alli Monti“ („3. Strada delli Serpenti“).

<sup>1028</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 2, Taf. 33: Radierung: 212 x 303 mm (Platte), 272 x 397 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Piazza del Colosseo / 1 Anfiteatro Flavio, oggi detto Colosseo. 2 Arco di Costantino Imp. 3 Rovine antiche che sono nell'Orto di S. Maria la Nuova. 4 Chiesa, e Convento di S. Bonaventura.“, bez. l. u.: „G. Vasi dis. sc.“, num. r. u.: „33“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.7.D.36. Vgl.: Scalabroni 1982, S. 65, Kat. 104; Coen 1996, S. 75; Gori Sassoli 1992, S. 13.

<sup>1029</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 2, S. XXXVII–XXXVIII.

Amphitheatern, unter Bezugnahme auf antike und nachantike Schriftquellen, Werke des Sueton, Johannes Xiphilinos, Cassius Dio, Sextus Rufus, Julius Capitolinus sowie Aelius Lampridius, vermittelt. Als neuzeitlicher Autor wird der Florentiner Antiquar Famiano Nardini genannt. Die Bedeutung der Ruine als Ort der Märtyrerverehrung sowie ihre Ausgestaltung und liturgische Nutzung im 18. Jahrhundert werden ebenfalls thematisiert. In seinem Text lässt Vasi ein umfangreiches Studium der antiken und zeitgenössischen Literatur zum Flavischen Amphitheater erkennen, eine intensive Beschäftigung mit dem antiken Bauwerk, die der vermeintlichen Degradierung des Monuments als Architekturkulisse einer „Piazza del Colosseo“ und als Nebenmotiv im Gesamtkonzept des „Libro secondo“ durchaus entgegenzuwirken scheint.<sup>1030</sup>

In den anschließenden Textzeilen konzentriert sich Vasi auf die in der Tafel ebenfalls erfassten Monumente in unmittelbarer Nähe des Kolosseums, den Konstantinsbogen, die Meta Sudans sowie die Überreste eines Tempels im Garten des Olivetanerklosters von Santa Francesca Romana. Die hier zusammengetragenen Informationen werden durch Bezugnahmen auf Publikationen des 17. und 18. Jahrhunderts ergänzt. Im Zusammenhang mit dem Konstantinsbogen verweist Vasi auf Radierungen des Pietro Santi Bartoli, die in einem Tafelwerk Giovanni Pietro Belloris 1690 veröffentlicht worden sind, sowie auf die 1744

---

<sup>1030</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 2, S. XXXVII: „Essendosi l’Anfiteatro di Statilio Tauro abbruciato nell’incendio Neroniano, da ciò forse prese occasione Vespasiano di fabbricarne uno nel mezzo della Città, come scrive Suetonio, dove meditò Augusto di edificarlo (a). Vespasiano addunque lo incominciò, e Tito lo pose a fine, e dedicollo (b); e però Sesto Rufo lo intitola Anfiteatro Flavio, qual nome conviene al Padre e al Figlio (c). Ma egli è più probabile, che ne ricevesse il nome da Tito, o per l’amore che il popolo gli portava, o perchè egli solennemente lo dedicò. Tito nella sua dedicazione vi fece celebrare molti spettacoli di animali, e di combattenti, tanto in terra, quanto in acqua. Onde da Sifilino abbreviatore di Dione si raccoglie, che l’Anfiteatro all’improvviso si vide ripieno d’acqua, in cui furono introdotte due flotte, divise in Corciresi, ed in Corintj, che fra loro combatterono (d). il che anche provano le conserve delle acque, che restano nel monte Oppio, detto ora di S. Pietro in Vincoli: e comunemente quelle cisterne vengono chiamate le sette sale, dalle quali scendevano le acque per empire l’arena dell’Anfiteatro, allorchè si celebravano i Giuochi Navali. Molti Imperadori ristorarono questa gran mole, o sia per causa d’incendio, o di ruina, fra quali troviamo, che Antonino Pio lo ristorasse (e): e parimente Eliogabolo dopo esser stato abbruciato lo rifarcì (f). E sotto i Gordiani il Senato prese la cura di riedificarlo (g). Questa maestosissima fabbrica rimane quasi atterrata, restando solamente in piedi la parte esteriore, che guarda l’Oriente: l’interno di essa, e specialmente le loggie, e li sedili sono affatto distrutti, non rimanendo altro, che l’orme della Cavea, che comprende il giro de’ sedili, ove s’assegnano da Publio Vittore ottantasette mila luoghi, a’ quali posson’ aggiungere circa venti mila altri, ch’erano nelle Loggie, e Portici superiori, dove, o in piedi, o a sedere potevano stare all’assistenza dello spettacolo. In oggi questo posto è venerato come Sacro per il Martirio, che ivi gloriosamente soffrirono moltissimi Cristiani: onde nel suo interno giro sono state per ordine di Nostro Signore Benedetto XIV. erette ben proporzionate Cappelle, e collocati in esse i Misterj della Passione di Nostro Signor Gesù Cristo. Quivi concorre nelli Venerdi, e nelle Domeniche una gran quantità di Popolo all’esercizio delle Stazioni della Via Crucis: assistendovi li PP. di S. Bonaventura con una Confraternita di pii Cristiani, che a tale effetto ne’ giorni prescritti vi si adunano. E’ stata la fabbrica di quest’Anfiteatro considerata per la maggiore che fosse in Roma: onde Cassiodoro le denominò capo della Città. In oggi, benchè in parte disformato dalle ruine, resta con stupore riguardato, e volgarmente detto Colosseo, o dalla gran mole, o dal Colosso di Nerone, che in questo capo della Via Sacra fu eretto (h). / (a) Suetonius in Vespasiano cap. IX. (b) Suetonius in Tito cap. VII. (c) Sextus Rufus in Regione III. (d) Xiphilinus in Tito. (e) Capitolinus in Pio cap. VIII. (f) Lampridius in Helagabalo cap. XVII. (g) Capitolinus in Maximin. & Balbin. cap. I. (h) Dio lib. 66. Xiphilin. in Vespasiano, & Nardinus Rom. Antiq. lib. III. cap. XII.“

erschienenen „Vestigia e Rarità di Roma Antica“ des Francesco de' Ficoroni.<sup>1031</sup> Die Deutung der Tempelruine im Klostergarten von Santa Francesca Romana wird unter Rückgriff auf antike Schriftquellen und deren Auswertung in der neuzeitlichen Forschungsliteratur, in Werken des Alessandro Donati, Alessandro Maffei sowie Famiano Nardini, erörtert.<sup>1032</sup> Im Fall der Meta Sudans verzichtet Vasi dagegen auf Angaben zu Geschichte und Funktion des antiken Brunnens und beschränkt sich auf die Empfehlung weiterführender Literatur, der Abhandlungen Alessandro Donatis und Francesco de' Ficoronis.<sup>1033</sup>

Dem Leser der „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“ werden, entsprechend der Ankündigung des Vorworts, komprimierte und zugleich fundierte Informationen zu den in der Tafel dokumentierten Bauwerken geboten, unter Hinweis auf Schriftquellen aus antiker Zeit und Abhandlungen neuzeitlicher Autoren. Vermutlich gibt sich in diesen Texten die umfassende Bildung, die Giuseppe Vasi während seiner Studien im Collegio Carolino von Palermo und in der römischen Biblioteca Corsini erwerben konnte, zu erkennen.<sup>1034</sup>

Jedoch verschweigt der Autor in seiner „Descrizione della Tavola trentesima terza, rappresentante la Piazza del Colosseo“ die Bedeutung, die diesem Areal als Platz im urbanen Gefüge des zeitgenössischen Rom zukommt. Die in der Einleitung genannten Funktionen neuzeitlicher Plätze finden keinerlei Erwähnung.<sup>1035</sup>

<sup>1031</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 2, S. XXXVIII: „Chi desidera averne una compita descrizione, potrà veder gli Archi incisi da Pietro Santi Bartoli, pubblicati da Bellorio, e dal Ficoroni nelle Vestigie, e Rarità di Roma.“

<sup>1032</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 2, S. XXXVIII: „Negli Orti di Santa Maria Nuova, altrimenti di Santa Francesca Romana, esistono due tribune di Tempj, che unitamente per il dorso si congiungono, credute da alcuni del Sole, e della Luna; da altri della Concordia, e di Esculapio; da altri di Iside, e Serapide (a). Ma li Antiquarj più eruditi li stimano di Venere, e di Roma, appoggiandosi sull'autorità di Prudenzio (b), che describe le cose della Via Sacra, ove con singolare esquisitezza, dice questo Poeta Cristiano, che s'innalzano il Tempio di Venere, e della Città. Dione ci assicura, che Adriano li edificasse: (c) ed in fatti la struttura di quei muri è corrispondente a quel secolo, molto portato per le belle arti. Alessandro Maffei nel Commentario delle Gemme figurate, parlando di Venere, e di Roma, dice, che ambedue queste Deità non discordavano dalle massime fondamentali dello Stato; e per tal cagione pare, che un Tempio non lungi dalla Via Sacra le fosse da Adriano eretto, unito a quello di Roma Deificata. [...] (a) Donatus de Urbe Roma lib. III. cap. VI (b) Prudentius contra Symmach. II. vers. 217. (c) Dio lib. LXIX. pag. 789. & Nardinus lib. III. cap. 12.“

<sup>1033</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 2, S. XXXVIII: „Della Meta Sudante, della quale solamente resta un pezzo di muro innanzi l'Arco suddetto, potrà vedersi il Donati, e il Ficoroni, che ne hanno abbastanza scritto.“

<sup>1034</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 2, S. V: „GIUSEPPE VASI AL LETTORE [...] per non dare al pubblico le mie tavole affatto allo scuro, pensai di provvederle di una succinta sì, ma erudita spiegazione“. Vgl.: Coen 1996, S. 8–9: „All'osservazione diretta il calcografo associa lo studio dei più famosi manuali di topografia e di storia dell'arte antica: come si rileva dalle note delle 'Magnificenze', egli consulta principalmente autori di larga diffusione, quali Andrea Donati e Famiano Nardini, senza disdegnare però le edizioni più antiche, come dimostrano i richiami all'autorità di Bernardo Gamucci. Del resto, la buona dimestichezza con il repertorio classico è necessaria a qualunque artefice che voglia emergere sulla ribalta capitolina e in particolare a un vedutista urbano. [...] Le prime peregrinazioni romane del calcografo comprendono quasi certamente anche la visita delle più rilevanti collezioni private. Il Nostro frequenta assiduamente la più notevole raccolta di stampe dell'epoca, che il card. Neri Corsini custodisce in ben quattrocento volumi nel palazzo della lungara.“

<sup>1035</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 2, S. VII: „Le moderne Piazze, ad immitazione delle antiche, servono a' Mercati, al traffico, ed all'ornamento di Roma; ma non alle Liti, e ai Giudizj. quando non si voglia porre in questa classe, quella della Curia Innocenziana, detta volgarmente di Monte Citorio. Altre Piazze, per solo abbellimento furono formate; siccome nella spiegazione di esse a suo luogo osserveremo.“

In der 33. Tafel seines Vedutenwerks präsentiert Giuseppe Vasi eine „Piazza“, die im Gegensatz zu den anderen dokumentierten Plätzen der Stadt eigens für das „Libro secondo“ entwickelt worden ist: Mit der Deklaration des sich zwischen Palatin, Caelius und Esquilin erstreckenden Areals als „Piazza del Colosseo“ verfolgt der Künstler offenbar das Ziel, die dort existierenden, bedeutenden Überreste des antiken Rom im Kontext seiner enzyklopädisch angelegten „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“ angemessen würdigen zu können.

Die Konzeption der Bildtafel unterstreicht die in dem Textteil erkennbaren Intentionen. Die antiken Monumente, auf die der Text ausführlich Bezug nimmt, werden in der Darstellung mit Buchstaben gekennzeichnet und in einer Legende am unteren Blattrand identifiziert. Neben dem Kolosseum, dem Konstantinsbogen und der Tempelruine bei Santa Francesca Romana weist Vasi explizit auf die Kirche und das Kloster von San Bonaventura hin. Dieser auf dem Palatin gelegene Komplex befindet sich in gewisser Entfernung zur „Piazza del Colosseo“. Die Integration in den Bildbestand des „Libro secondo“ verdankt er wohl in erster Linie seiner Bedeutung für die liturgische Nutzung der Kolosseumsruine im 18. Jahrhundert.<sup>1036</sup>

Die Wertschätzung der antiken Monumente bedingt somit die Auswahl der in der Radierung erfassten Motive. Die von Vasi gewählte Perspektive ermöglicht es, die im Text genannten Bauwerke adäquat im Bild zu präsentieren. Das Repertoire antiker Architektur, das hier erscheint, ist bereits in einem wichtigen druckgraphischen Kolosseumbild des 17. Jahrhunderts in ähnlicher Weise vereint, in dem 1666 von Giovanni Battista De Rossi publizierten „Prospectus Amphitheatri Vespasiani e Titi“ des flämischen Radierers Lieven Cruyl (Abb. 52).<sup>1037</sup>

Die als klassische Romvedute etablierte Ansicht der Kolosseumsruine mit Meta Sudans und Konstantinsbogen erscheint nun jedoch in einer etwas abgewandelten Form: Vasi wählt einen Betrachterstandpunkt, der im Nordwesten des Kolosseumstals zu lokalisieren ist, nahe der Einmündung jener Straße, die an der Westseite der Villa Mattei in nördlicher Richtung zu der Kirche Sant' Andrea de Portugallo führte.<sup>1038</sup> Anders als es die Konzeption des „Libro

<sup>1036</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 2, S. XXXVII: „Quivi concorre nelli Venerdì, e nelle Domeniche una gran quantità di Popolo all' esercizio delle Stazioni della 'Via Crucis': assistendovi li PP. di S. Bonaventura con una Confraternita di pii Cristiani, che a tale effetto ne' giorni prescritti vi si adunano.“ Zur topographischen Lage des auf dem Palatin gelegenen Klosterareals: Nolli 1748, Kat. 931 („S. Bonaventura“, „Orti de PP. di S. Bonaventur.“).

<sup>1037</sup> Cruyl / De Rossi 1666, Taf. 2: Radierung: 366 x 470 mm (Platte), 411 x 580 mm (Doppelseite), beschr. u.: „Prospectus Amphitheatri Vespasiani et Titi Impp./ 1 Amphitheatrū. Vulgo Colisæum 2 Arcus Triumphalis Constantini Magni Imp. 3 Basilica Lateranensis cum Palatio et Obelisco 4 Aqueductus Antiqui Ruine / Templum SS Ioannis et Pauli 6 Templum S. Gregory 7 Ruine antiqui Templi Solis et Lunæ 8 Ruina Meta Sudantis / Romæ Typis Ioannis Baptistæ de Rubeis Mediolanensis in Foro Agonali An. D. 1666 cum Priuilegio Summi Pont.“, bez. r. u.: „LIV. CRUYL GAND. del. e fec. Romæ 1666 (Jahreszahl invers)“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 2.F.31.

<sup>1038</sup> Zu der in unmittelbarer Nähe des Kolosseums gelegenen Kirche, die im 19. Jahrhundert das Patrozinium „Santa Maria ad Nives“ erhält: Ceccarelli 2005b, S. 17–21. Vgl.: Nolli 1748, Kat. 70 („Chiesa de' SS. Andrea Apost. e Bernardino de' Rigattieri“).

secondo“ eigentlich vermuten ließe, wird dem antiken Amphitheater durch die Ausgestaltung der Vedute, die Wahl der Perspektive und des Bildausschnitts, eine außerordentliche Präsenz und Relevanz verliehen. Die im Norden des Baus nahezu intakt erhaltene Fassade rückt in den Fokus der Betrachtung. Sie erstreckt sich vom linken Bildrand bis in das Zentrum der Darstellung und dominiert so den gesamten linken Bereich der Komposition. Der ruinöse Zustand der antiken Architektur bleibt aus dieser Perspektive zunächst weitgehend verborgen. Erst ein genaueres Studium der Graphik lässt Beschädigungen an der so monumental und geschlossen wirkenden Fassade erkennbar werden: Das den Bau abschließende Kranzgesims weist genau dort, wo das Kolosseum mit der Verweisziffer „1“ gekennzeichnet ist, eine klaffende Lücke auf. Im Zentrum der Vedute, an jener Stelle, an der die Fassade endet, zeichnet sich eine unregelmäßige Kante gegen den hellen Bildhintergrund ab. Dass der ursprüngliche architektonische Kontext in diesem Bereich des Amphitheaters gestört ist, dass die einst im Inneren existierenden Strukturen verschwunden sind, verrät zudem die letzte Arkade des zweiten Obergeschosses: In ihr ist nicht einer der dunklen Korridore des Gebäudeinneren, sondern der im hellen Sonnenlicht strahlende Himmel sichtbar.<sup>1039</sup>

Im Bildvordergrund, zwischen dem Standpunkt des Betrachters und dem Kolosseum, erstreckt sich ein freies Areal, offenbar die im Bildtitel genannte „Piazza del Colosseo“. Diese präsentiert sich jedoch keineswegs als eine architektonisch ausgestaltete, urbane Platzanlage des zeitgenössischen Rom. Das in unmittelbarer Nähe der Kolosseumsruine sich erstreckende Gelände ist von unregelmäßigen Bodenwellen durchzogen. Die untersten Partien der antiken Architektur sind tief in der Erde versunken. Lediglich an ihren Rändern wird die „Piazza del Colosseo“ von Pflastersteinen und Mauern gefasst. Diese architektonischen Elemente dienen aber wohl in erster Linie der Sicherung jener Gärten und Villen, die das Kolosseumstal im Norden und Westen einrahmen, die in unmittelbarer Nähe zum Betrachterstandpunkt und der Villa Mattei zu lokalisierende „Vigna Sinibaldi“, das Olivetanerkloster von Santa Francesca Romana sowie die „Vigne dell’Abadia di San Sebastiano“, die sich am östlichen Hang des Palatins erstreckt haben.<sup>1040</sup>

Der ländliche Charakter des Areals wird durch die Auswahl der Bildmotive unterstrichen. Als einzige Zeugen des nachantiken Rom sind neben den Einbauten in den unteren

<sup>1039</sup> Vgl.: Gori Sassoli 1992, S. 13: „È che il gusto delle rovine è sostanzialmente estraneo al Vasi. Le muraglie sbocconcellate non sono in procinto di disgregarsi inesorabilmente ma sembrano invece acconciate nel migliore dei modi da una qualche solerte magistratura preposta alla manutenzione. Il Colosseo, ad esempio – ciclopico termitaio nelle vedute di Piranesi – è trattato dal Vasi alla stregua di una qualsiasi fabbrica moderna, tanto poco appariscenti sono le trasformazioni effettuate dagli uomini e le ferite arrecate dal tempo. Più che di una veduta ‘dal vero’ ci pare nuovamente di trovarci dinanzi ad una quinta posticcia; ad uno scenario teatrale o al prospetto di una delle tante ‘macchine’ festive.“

<sup>1040</sup> Die Identifizierung und Lokalisierung dieser Gartenanlagen erfolgt entsprechend den Bezeichnungen in der 1748 publizierten „Nuova Pianta di Roma“ des Giovanni Battista Nolli.

Arkadenöffnungen des Kolosseums der Komplex von San Bonaventura sowie zwei niedrige Häuser nahe dem Konstantinsbogen auszumachen. Einzelne Reiter und Spaziergänger durchqueren die weitgehend unberührt vom städtischen Leben wirkende Landschaft. In der vordersten Ebene der Komposition ist am rechten Bildrand ein hoch aufragender Baum, quasi als Gegenwicht zu der dunklen Silhouette des Amphitheaters, postiert. Im Süden wird die von Vasi entwickelte „Piazza del Colosseo“ von den antiken Monumenten des Konstantinsbogens, der Meta Sudans und der im Garten von Santa Francesca Romana erhaltenen Tempelruine begrenzt. Der Künstler hat hier die topographische Situation zugunsten der Gestaltung eines würdigen Abschlusses seiner „Piazza“ wesentlich verändert: Der Überrest des Venus- und Romatempels befindet sich eigentlich westlich des Betrachterstandpunkts, in dem Gelände des Olivetanklosters, und wäre somit aus der von Vasi gewählten Perspektive nicht zu sehen. Die Tempelruine wird nicht nur von ihrer tatsächlichen Position weiter in den Süden versetzt. Das prägnanteste Element dieser fragmentarisch erhaltenen Architektur, die Apsis mit der kassettierten Kalotte, wird frontal auf den Betrachter ausgerichtet.<sup>1041</sup>

Die frei im Bildraum postierten Motive werden als Bestandteile einer kompositorisch ausgewogenen Anlage präsentiert. Der Eindruck eines klar strukturierten, übersichtlichen Areals wird durch die Lichtführung unterstrichen: Die Lichtquelle ist relativ niedrig, hinter der im Mittelgrund aufragenden Kolosseumsruine, zu lokalisieren. Die Landschaft und die antiken Bauwerke werden in einer morgendlichen Lichtstimmung erfasst: Die Sonne scheint gerade im Osten aufzugehen. Die von ihr unmittelbar ausgeleuchtete untere Zone des Himmels hinterfängt den Konstantinsbogen und die westliche Bruchstelle der Kolosseumsfassade. In diesem Bereich verzichtet Vasi weitgehend auf eine Gravur seiner Druckplatte und kontrastiert so die in dunklen Schraffuren gezeichneten antiken Bauwerke mit dem hellen Horizont. Darüber breitet sich der von einzelnen Wolkenbändern durchzogene Himmel in verschiedenen Tonstufen aus. Genau in der Mitte oberhalb der „Piazza del Colosseo“ konzentriert sich eine Ansammlung dichter Kumuluswolken. Diese scheint, durch ihre geschwungene Form und ihre facettenreiche Färbung, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zu lenken und zugleich einen oberen Abschluss für die vielgestaltige Komposition zu bilden.

---

<sup>1041</sup> Vgl.: Gori Sassoli 1992, S. 22: „Dunque anche Vasi non è interessato fino in fondo alla rappresentazione del vero. La sua traduzione non si basa sulla semplice riproduzione del reale e anche le sue non sono, come potrebbe apparire a prima vista, vedute ‘esatte’, pedissequi rifacimenti del quotidiano. Nelle ‘Magnificenze’ non si ritrova ‘Roma com’era’, bensì come sarebbe dovuta essere. Tralasciando le poche incisioni dedicate agli edifici antichi, sottoposti, come si è detto, ad un generale ‘maquillage’, esaminando i vari libri della raccolta si resta colpiti infatti anche dall’uniformità delle fabbriche moderne riprodotte; ed è un’uniformità che travalica il linguaggio, il fattore stilistico proprio dell’artista e che tradisce invece un deliberato atteggiamento mentale.“ Zur Veränderung der römischen Topographie in den Radierungen Vasis: Andreotti 1992, S. 8; Coen 1996, S. 21, S. 75.

Das sich hinter der Kolosseumsfassade entfaltende Sonnenlicht dringt über die Bruchstelle im Süden der Ruine in die Umgebung des Konstantinsbogens und der Meta Sudans sowie in die hügelige Landschaft der „Vigne dell’Abadia di San Sebastiano“ vor. Der sich im Vordergrund zwischen Kolosseum und Betrachter erstreckende Platz ist dagegen in ein gedämpftes Licht getaucht. Hier scheint die Ruine das gesamte Areal in ihren mächtigen Schatten zu hüllen. Die Fassade des antiken Amphitheaters wird durch fein gezogene, gleichmäßige Schraffen in einem konstanten Grauton gehalten. Lediglich einzelne Aufhellungen lassen ihre konvexe Form erkennbar werden. Die in den Arkadenöffnungen sichtbaren Umgänge sowie die ins Innere führenden Korridore sind dagegen in ein tiefes Dunkel gehüllt. Die Grenze zwischen dem hell ausgeleuchteten Gelände des Bildhintergrundes und dem im Vordergrund liegenden Platz verläuft genau auf dem Niveau der Bruchstelle in der Kolosseumsfassade. Der riesige Schatten der Ruine zeichnet sich prägnant auf dem unregelmäßigen, hügeligen Erdboden ab. Trotz der Kontrastierung von Hell und Dunkel verzichtet Vasi auf eine extreme Konfrontation von Licht und Schatten. Vielmehr entwickelt er ein differenziertes Spektrum verschiedener Helligkeitsstufen, mit denen er die Motive und ihre jeweilige Lage im Bildraum präzise definiert. Einzelne Elemente werden dabei besonders akzentuiert: Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird auf scheinbar nebensächliche Details gelenkt, wie die zwischen zwei dunklen Baumstämmen auftauchende, von hellem Sonnenlicht angestrahlte Apsis des Venus- und Romatempels oder jene Arkadenöffnung im oberen Bereich der Kolosseumsfassade, die gänzlich unvermutet ein Stück freien Himmel erkennbar werden lässt.<sup>1042</sup>

Durch die Lichtregie und die Positionierung des Kolosseums wird der Blick des Betrachters durch den Bildraum geführt, vom eigentlichen Hauptmotiv im linken Bereich der Komposition über die angestrahlten Monumente des Konstantinsbogens und der Meta Sudans hin zu der in helles Licht getauchten Landschaft in unmittelbarer Nähe von San Bonaventura. Hier wird, zwischen dem Palatinshügel und dem Klostergarten von Santa Francesca Romana, die Einmündung eines breiten Weges sichtbar, der das Kolosseumstal mit dem Titusbogen und dem daran anschließenden Forum Romanum verbindet. Die Staffagefiguren, die die Darstellung der Landschaft und der Architektur bereichern, scheinen aus ebendieser Richtung gekommen zu sein. Die verschiedenen Bewegungsmotive der galoppierenden und der gemächlich dahinschreitenden Pferde sowie der umherschleudernden Fußgänger kontrastieren mit den steinernen Zeugen der „Magnificenza di Roma Antica“, aber auch mit den beiden ruhig verharrenden Gestalten, die sich auf der Umfassung am Rande des Platzes eingefunden haben.

---

<sup>1042</sup> Zu der Lichtregie und räumlichen Gestaltung in Vasis Veduten: Barche 1985, S. 132–134; Cordaro 1990, S. 17; Coen 1996, S. 12, S. 13–14, S. 20–21; Garms 1997, S. 128.



Durch die Komposition und die Lichtführung integriert Vasi seine Vedute in das für das „Libro secondo“ entwickelte Gesamtkonzept. Die einzelnen Monumente, deren Bedeutung und Funktion für das antike Rom in dem Begleittext zur Tafel eingehend erörtert werden, arrangiert der Künstler um die eigens kreierte „Piazza del Colosseo“. Das Areal, das sich nach Nordwesten, zum Standpunkt des Betrachters hin, einladend öffnet, wird im Mittelgrund von Bauwerken begrenzt und erhält durch diese eine architektonische Gestalt. Demgegenüber sind die landschaftlichen Elemente in den Hintergrund oder an den Rand der Komposition geschoben. Der ruinöse Erhaltungszustand des Kolosseums, die weitgehende Zerstörung der äußeren Partien und das Freiliegen der inneren Strukturen, wird nicht thematisiert.

Die Anordnung der einzelnen Tafeln des „Libro secondo“ gemäß einem Wegsystem findet nur ansatzweise ihre Entsprechung in der Konzeption von Vasis „Piazza del Colosseo“. Die im Vordergrund erkennbaren Reiter scheinen tatsächlich die Route vom Forum Romanum zum Kolosseumstal hin nachvollzogen zu haben. Allerdings bleibt ihr eigentliches Ziel vage. Das offene Areal des Vordergrundes endet abrupt mit dem linken Bildrand. Der Anschluss der „Piazza del Colosseo“ an die „Strada di San Giovanni“, die wohl als Verbindungsweg zu der nächsten Station dienen wird, ist aus der von Vasi entwickelten Perspektive nicht zu sehen.<sup>1043</sup>

Für die folgende Darstellung der „Piazza di San Giovanni in Laterano“ wählt der Künstler einen Betrachterstandpunkt nahe der Einmündung der „Strada di San Giovanni“, also jener Straße, die ein vom Kolosseumstal kommender Rombesucher wohl genommen hätte. Allerdings ist die Gruppe der Reiter, die die vorhergehende Ansicht mit Leben erfüllt hat,

---

<sup>1043</sup> Einzelne Formulierungen in den Kapiteln des 1763 von Giuseppe Vasi publizierten Romführers „Itinerario istruttivo di Roma“ lassen Rückschlüsse zu, wie sich ein Reisender im Rom des 18. Jahrhunderts zwischen den Sehenswürdigkeiten des Forum Romanum, des Kolosseumstals und des Lateran bewegt haben mag: „Quindi ritornando all’ Arco di Tito, appena passato questo si vede l’ 52. Anfiteatro Flavio. Tav. 33. [...] Gli archi, che si vedono in lontano sono dell’acquedotto, che portava l’acqua sul monte Palatino, e la chiesa più oltre è quella di s. Gregorio Magno, come in appresso diremo, eretta sulla propria casa. Indi ripigliando il nostro cammino intorno al Colosseo, vedrete, che di esso solamente resta in piedi quella parte, verso levante, e che una volta servì per uso di spedale. Si apre quivi una bellissima strada ornata di casini, e giardini molti, e dopo l’ospizio eretto dal P. Angelo per li convalescenti, evvi la 53. Chiesa di s. Clemente Papa“. Zit nach: Vasi 1763, S. 57–59. Besonders anschaulich spiegelt sich die Vorgehensweise der damaligen Rombesucher in den Empfehlungen der 1762 erschienenen „Roma Ampliata e Rinovata“ wider: „Osservate poi l’ Arco di Tito, dagli Scrittori Ecclesiastici chiamato ‘Septem Lucernarum’, dal Candelabro, che ivi si vede intagliato, insieme con la Mensa, chiamata dagli Scrittori ‘Panum propositionis’. [...] Innanzi all’ Arco sudetto si vede un frammento della Meta Sudante, che era un Fonte fatta ad imitazione delle Mete di Circe per ornamento, e comodo della Piazza dell’ Anfiteatro: e per la copia dell’acque, che dalla cima scendevano per essa bagnandola, ebbe il nome di Sudante. Avete in vista il nobilissimo Anfiteatro Flavio, chiamato il Coliseo, più celebre per i Trionfi de’ Ss. Martiri, che per l’eccellenza della fabrica. [...] Entrate in questo superbo Anfiteatro, e lo vedrete nelle commisure forato; ed osservando dentro il forame, ve ne troverete un’altro minore, quasi rotondo, che serviva al perno di metallo, il quale congiungeva il travertino superiore con l’inferiore, come si vede nell’ Arco di Costantino, ed altrove. [...] Avanzandovi verso S. Giovanni in Laterano, vi condurrete all’antichissima Chiesa di S. Clemente, tenuta da’ PP. Domenicani, la quale fu Casa paterna del Santo; ed è fama, che vi abbia anche alloggiato S. Barnaba.“ Zit. nach: Roisecco 1762, S. 99–101.

gänzlich verschwunden. Nun bewegt sich eine lange Prozession von Geistlichen über den weiten Platz auf die Querhausfassade der Lateransbasilika zu.<sup>1044</sup>

Die reiche Ausstattung von Giuseppe Vasis Romveduten mit Staffagefiguren dient somit nicht der Verknüpfung der einzelnen Kompositionen und deren Einbindung in die übergeordnete Gesamtstruktur des „Libro secondo“. Vielmehr entwirft der Künstler für jede seiner „Piazze principali di Roma“ ein eigenes Figurenpersonal, das den Orten Unmittelbarkeit und Authentizität verleihen sowie die Bedeutung der jeweiligen Platzanlagen für das Rom des 18. Jahrhunderts zu erkennen geben soll.<sup>1045</sup>

#### 4.2.2) Der „Itinerario Istruttivo di Roma“:

##### Ein Handbuch für den Reisenden des 18. Jahrhunderts

Giuseppe Vasi bietet dem Rezipienten seiner „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“ eine komplexe Darstellung des zeitgenössischen Rom, entsprechend dem 1752 formulierten Anliegen des Künstlers, „il mio assunto è di dare al Pubblico una Roma Visuale“<sup>1046</sup>. Die zehn Bände des Tafelwerks sind in diesem Kontext jedoch lediglich als ein Element innerhalb eines mehrteiligen Publikationsprojekts, in dem verschiedene Formen der Auseinandersetzung mit dem Motiv der Stadt Rom erprobt werden, zu sehen. Bereits zwei Jahre nach der Veröffentlichung des zehnten und letzten Buches der „Magnificenze“ erscheint eine weitere Publikation des Künstlers und Autors auf dem römischen Druckgraphikmarkt, die der Öffentlichkeit ein ebenso neues wie zukunftsweisendes Bild der Ewigen Stadt zu vermitteln vermag: 1763 publiziert Giuseppe Vasi einen Romführer, der dem Reisenden die Stadt mit ihren verschiedenen Sehenswürdigkeiten in Form eines acht Tage währenden Rundgangs präsentiert. Bereits in der Formulierung des Titels offenbart der Autor die Konzeption und Ausrichtung dieses Werkes im Hinblick auf die vorhergehende Veröffentlichung, „Itinerario

<sup>1044</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 2, Taf. 34. Vgl.: Grelle Iusco 2004, S. 114, Abb. 80; Scalabroni 1982, S. 66, Kat. 105.

<sup>1045</sup> Auch die Darstellungen in den anderen Büchern der „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“ gewähren interessante Einblicke in die römische Realität des 18. Jahrhunderts. So wird in einer Ansicht der Kirche San Marcello al Corso, die in Vasis „Libro Settimo“ enthalten ist, die ansässige Buchhandlung des Jean Bouchard mit den zum Verkauf ausgestellten Publikationen sowie einer größeren Anzahl offensichtlich interessierter Kunden verewigt: Vasi 1747–1761, Bd. 7, Taf. 133. Vgl.: Scalabroni 1982, S. 81, Kat. 230. In dieser Buchhandlung waren unter anderem Werke Giovanni Battista Piranesis zu erwerben, z. B. die 1753 erschienenen „Trofei di Ottaviano Augusto“ (Frontispiz: „Si vendono in Roma da Giovanni Bouchard mercante libraj sul Corso a San Marcello“) sowie die 1756 publizierten „Le Antichità Romane“ (Frontispiz: „si vendono in Roma dai Signori Bouchard, e Gravier Mercantii libraj al Corso presso san Marcello.“). Vgl.: Focillon 1918, S. 52–54, S. 71–73; Miller 1978, S. 101–103; Höper 1999, S. 160, S. 166, S. 328–329, Kat. 9, S. 332, Kat. 10. Auch Jean Barbaults „Le plus beaux Monuments de Rome ancienne“ aus dem Jahr 1761 wurden hier gehandelt: „Chez Bouchard & Gravier Libraires françois rüe du Cours près de Saint Marcel“. Zit. nach: Barbault 1761, Frontispiz.

<sup>1046</sup> Zit. nach: Vasi 1747–1761, Bd. 2, S. V.

Istruttivo diviso in otto stazioni o giornate, per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma“.<sup>1047</sup>

Dem Betrachter der „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“ wird eine Art Handbuch zur Verfügung gestellt und ihm so ermöglicht, die in dem Vedutenwerk dokumentierte Pracht der Stadt Rom in mehreren Tagestouren persönlich nachzuvollziehen.<sup>1048</sup> Die enge Verknüpfung beider Publikationen wird in dem einleitenden Vorwort des „Itinerario Istruttivo“ thematisiert. Der Tafelband und der Reiseführer bilden eine exakt aufeinander abgestimmte Informationseinheit zur Stadt Rom. Zugleich weist Vasi bereits in diesem Kontext auf das dritte Element seines ambitionierten Publikationsprojekts hin, auf den 1765 erschienenen „Prospetto dell’Alma Città di Roma visto dal Monte Gianicolo“, in dem die zeitgenössische Stadt in ihrer Gesamtheit als ein riesiges Panoramabild präsentiert werden wird:

„Siccome fu mio pensiero di incidere in rame tutte le parti delle antiche e moderne magnificenze di Roma divise in X. libri: cioè le porte della Città; le piazze principali; le Basiliche; i Palazzi più cospicui; i ponti sul Tevere; le Chiese parrocchiali; i Conventi e Case di preti; i Monasterij e Conservatorij di donne; i Collegj e Spedali, e le Ville, tanto quelle di dentro, quanto quelle, che sono fuori della Città; ai quali per maggior chiarezza de’ medesimi, e per dare compito piacere ai Signori Dilettanti delle cose di Roma, aggiunti una spiegazione istorica, ricavata dalli Scrittori ed Antiquarj più accreditati, e da monumenti antichi, con tutte le notizie più interessanti ancora delle cose moderne; così ora, affinché riesca facile ad ognuno, che viene a Roma trovare da per se tutte le parti più riguardevoli di quest’Alma Città, senza lasciare inosservata cosa alcuna, che sia di particolare erudizione, ho preso il carico di farne un breve ristretto, e regolarlo secondo l’indice del gran Prospetto, che medesimamente ho fatto di questa Metropoli, aggiungendovi una breve relazione delle pitture, e sculture più insigni. E perchè sia di maggior comodo, e facilità a tutti, l’ho regolato in forma d’itinerario diviso in otto giornate di cammino, ed ho posto il numero della tavola in ciascun capitolo correlativo ai X. libri, acciò si possa ivi osservare la magnificenza degli edifizj in rame, e similmente ritrovare le notizie più distese.“<sup>1049</sup>

Vasi entwickelt hier ein konsequentes Ordnungssystem, um die Publikationen des Tafelwerks, des Reiseführers und des Stadtpanoramas, die das Phänomen Rom in verschiedenster Weise erfassen, eng miteinander zu verknüpfen. Die einzelnen Kapitel des „Itinerario Istruttivo“ werden mit Nummern versehen, die auf die Zählung der entsprechenden Tafeln in den zehn Büchern der „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“ verweisen. Sowohl die Aufteilung

<sup>1047</sup> Zu der Publikation: Ranghiasi 1792–1793, Bd. 1, S. 242–243, Kat. 710; Scalabroni 1982, S. 30, S. 126 (Ausg. 1765); Schudt 1930, S. 275, Kat. 307; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 326, Kat. 777; Borroni 1962, S. 226, Kat. 8145; Sicari 1990, Kat. 355; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 125, Kat. G 1233.

<sup>1048</sup> Der „Itinerario istruttivo“ ist folgendermaßen unterteilt: Vasi 1763, S. 1–18 („Prefazione“), S. 9–74 („Prima Giornata“), S. 75–112 („Seconda Giornata“), S. 113–146 („Terza Giornata“), S. 147–192 („Quarta Giornata“), S. 193–244 („Quinta Giornata“), S. 245–288 („Sesta Giornata“), S. 283–314 („Settima Giornata“), S. 315–356 („Ottava ed ultima Giornata“). Die Anlage der einzelnen „Giornate“ orientiert sich nicht an der Organisation der Stadt in 14 „Rioni“. So bewegt sich die „Prima giornata“, in der die Besichtigung des Kolosseums enthalten ist, im Verlauf ihres Rundgangs durch mehrere Rioni: „Campo Marzo“, „Colonna“, „Trevi“, „Pigna“, „Campitelli“ und „Monti“. Wiederholt werden dabei die Grenzen der Stadtviertel überquert, insbesondere im Bereich der Via del Corso und des Forum Romanum, an jenen Stellen, wo die Rioni „Pigna“ und „Trevi“ sowie „Campitelli“ und „Monti“ unmittelbar aneinander stoßen: Vgl.: Vasi 1763, S. 32–39, S. 59–63.

<sup>1049</sup> Vasi 1763, „Al Lettore“.

der zu betrachtenden Sehenswürdigkeiten Roms in acht „giornate“ als auch die im Vedutenwerk entwickelte durchlaufende Nummerierung der Tafeln wird in die Legende des 1765 erschienenen Rompanoramas integriert. Diese Klarheit und Konsequenz, die bereits die Anlage und Struktur der „Magnificenze“ entscheidend bestimmt hat, ist somit gleichermaßen grundlegend für den Entwurf und die Realisierung der beiden anschließenden Publikationen. Vasi entwickelt ein Programm für jene Besucher, die die Stadt Rom weitgehend eigenständig erkunden und somit auf die Kompetenz des ihnen zur Verfügung stehenden Informationsmaterials vertrauen. Der schottische Schriftsteller Tobias Smollett erweist sich in einem Brief vom 20. Februar 1765 als solch ein „Individualreisender“ des 18. Jahrhunderts, der, ausgestattet mit verschiedenen Publikationen, Rom und seine wichtigsten Monumente besichtigt:

„Strangers are generally advised to employ an antiquarian to instruct them in all the curiosities of Rome; and this is a necessary expense, when a person wants to become a connoisseur in painting, statuary, and architecture. For my own part, I had no such ambition. I longed to view the remains of antiquity by which this metropolis is distinguished, and to contemplate the originals of many pictures and statues, which I had admired in prints and descriptions. I therefore chose a servant, who was recommended to me as a sober intelligent fellow, acquainted with these matters: at the same time I furnished myself with maps and plans of ancient and modern Rome, together with the little manual called, ‘Itinerario istruttivo per retrovare con facilità tutte le magnificenze di Roma e di alcune città, e castelli suburbani’. But I found still more satisfaction in perusing the book, in three volumes, entitled, ‘Roma Antica e Moderna’, which contains a description of every thing remarkable in and about the city, illustrated with a great number of copper-plates, and many curious historical annotations. This directory cost me a zechin; but a hundred zechins will not purchase all the books and prints which have been published at Rome on these subjects.“<sup>1050</sup>

Smollett bezeichnet Giuseppe Vasis „Itinerario Istruttivo“ als ein kleines Handbuch. Er gibt jedoch, bezüglich der Ausstattung an Bildmaterial und der Ausführlichkeit der enthaltenen Informationen, dem dreibändigen Stadtführer aus Gregorio Roiseccos Verlag, der 1745 erschienenen „Roma Antica e Moderna o sia Nuova Descrizione della Moderna Città di Roma“, eindeutig den Vorzug.<sup>1051</sup> Die unterschiedliche Wertschätzung beider Guiden lässt

<sup>1050</sup> Smollett 1824, S. 277–278. Vgl.: Miller 1978, S. 421, Anm. 9a.

<sup>1051</sup> Zu Gregorio Roiseccos „Roma Antica e Moderna“: Schudt 1930, S. 242–243, Kat. 206; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 288, Kat. 703; Borroni 1962, S. 210–211, Kat. 8114; Trenkler 1976, S. 17; Sicari 1990, Kat. 342; Di Stefano / Salvi 1991, S. 33, Kat. 87; Roma antica e moderna 2000, S. 15–19, Kat. 4, S. 98–99, Kat. 49; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 120, Kat. G 1189; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 294, Kat. 8881. Auch in der 1769 publizierten „Voyage d’un françois en Italie, fait dans les années 1765 & 1766“ empfiehlt der französische Astronom Joseph Jérôme Le Français de Lalande ausdrücklich die „Roma Antica e Moderna“ des Gregorio Roisecco: „Cet ouvrage est celui que l’on conseille à tous les voyageurs“ Zit. nach: Lalande 1769, S. 216–217. Die Werke Giuseppe Vasis werden in Lalandes Kapitel zu der Romliteratur dagegen überhaupt nicht erwähnt. Vgl.: Lalande 1769, S. 211–217: „Chapitre XII. Des auteurs qui ont donné la description de Rome & des antiquités. Le détail dans lequel je vais entrer au sujet de la ville de Rome & de ses antiquités, paroîtra long à ceux qui savent combien d’auteurs ont déjà traité de la même matiere; d’autres, au contraire, trouveront que mes descriptions sont trop superficielles; c’est pour satisfaire ceux-ci, que je vais donner ici la note des meilleurs auteurs, que l’on pourra consulter pour avoir des détails plus approfondis [...]“

sich anhand der Kapitel über das römische Amphitheater durchaus nachvollziehen: Die „Roma Antica e Moderna“ widmet dem Monument einen siebenseitigen Text, „Dell’Anfiteatro di Flavio detto il Colosseo“, der eingehend über Geschichte und Funktion des römisch-antiken Amphitheaters sowie dessen Bedeutung als Märtyrerstätte des frühen Christentums informiert und die vielfältigen Zerstörungen und Veränderungen, die das Bauwerk in nachantiker Zeit erfahren hat, überliefert.<sup>1052</sup> Diese schriftlichen Ausführungen werden zudem durch eine, wenn auch wenig anspruchsvoll gestaltete, Kupferstichillustration ergänzt.<sup>1053</sup> Die besondere Bedeutung, die die Herausgeber dieses Reiseführers dem Umfang des von ihnen zur Verfügung gestellten Bildmaterials zumessen, ist bereits in der Formulierung des Buchtitels offensichtlich:

„Roma antica e moderna o sia nuova descrizione della moderna città di Roma, e di tutti gli edifizj notabili, che sono in essa, e delle cose più celebri, che erano nella antica Roma. Con le autorità del Cardinal Baronio, Ciacconio, Bossi, Panciroli, Marliani, Panvinio, Donati, Nardini, Grevio, Ficoroni, e di altri classici autori sì antichi, che moderni. Abbellita con duecento, e più figure in rame [...]“<sup>1054</sup>

Giuseppe Vasi dagegen verzichtet in seinem 1763 publizierten „Itinerario Istruttivo di Roma Antica e Moderna“ auf eine bildliche Darstellung des römischen Amphitheaters. Gemäß dem Ordnungssystem, das in dem Vorwort des Reiseführers erläutert ist, verknüpft der Autor das Kapitel über das Kolosseum mit der entsprechenden Tafel in seinem mehrbändigen Vedutenwerk, „52. Anfiteatro Flavio. Tav. 33“.<sup>1055</sup> Die Nummerierung „52“ wird zwei Jahre später in der Legende des „Prospetto dell’Alma Città di Roma“ wieder aufgegriffen werden.<sup>1056</sup> Der im „Itinerario Istruttivo“ enthaltene Text zum Kolosseum ist sowohl im

<sup>1052</sup> Roiseco / Zempel 1745, Bd. 2, S. 410–417.

<sup>1053</sup> Roiseco / Zempel 1745, Bd. 2, S. 410: Kupferstich: 101 x 72 mm (Platte), 163 x 102 mm (Blatt). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-3450/2 raro. Derselbe Kupferstich ist auch in die späteren Auflagen desselben Romführers eingefügt, in die 2. Ausgabe von 1750 (Bd. 1, S. 419) und die 3. Ausgabe von 1765 (Bd. 1, S. 433).

<sup>1054</sup> „ROMA / ANTICA, E MODERNA / O SIA / NUOVA DESCRIZIONE / Della Moderna Città di Roma, e di tutti gli Edifizj / notabili, che sono in essa, e delle cose più celebri, / che erano nella Antica Roma / Con le autorità del Cardinal Baronio, Ciacconio, Bossi, / Panciroli, Marliani, Panvinio, Donati, Nar- / dini, Grevio, Ficoroni, e di altri Classici / Autori sì antichi, che moderni / Abbellita con duecento, e più Figure in Rame, con / curiose notizie istoriche, e con la Cronologia / di tutti li Sommi Pontefici, Re, / Consoli, e Imperadori Romani / Accresciuta in questa nuova Edizione di un Tomo Terzo / dove si tratta di tutti li Riti, Guerre più considerabili, / e Famiglie più cospicue degli antichi Romani / Dedicata all’Emo, e Rmo Principe / IL SIGNOR CARDINALE / ALESSANDRO ALBANI / DIACONO DI S. MARIA AD MARTYRES / TOMO SECONDO / In Roma, nella Stamperia di Giovanni Zempel 1745. / Ad istanza di Gregorio Roiseco Mercante de’ Libri / in Piazza Navona. / Con licenza de’ Superiori, e Privilegio Pontificio“. Den Herausgebern dieses Romführers scheint jedoch mehr an der Quantität als der Qualität des von ihnen ausgewählten Bildmaterials gelegen zu sein. So kann für die Illustration von zwei Kapiteln, die ganz verschiedenen Bauwerken gewidmet sind, ein und derselbe Kupferstich verwendet werden. Vgl.: Roiseco / Zempel, S. 389 („De’ Vestigi del Tempio della Pace“), S. 391 („Del Vulcanale, ovvero Tempio di Vulcano, di quello del Sole, e della Luna, e della Via Sagra.“).

<sup>1055</sup> Vasi 1763, S. 57.

<sup>1056</sup> Vgl.: Vasi 1765: „PROSPETTO DELL’ALMA CITTA’ DI ROMA / VISTO DAL MONTE GIANICOLO [...] INDICE delle cose notabili diviso in otto giornate [...] 52 Anfiteatro Flavio, o Colos.<sup>seo</sup>“.

Vergleich mit Gregorio Roiseccos „Roma Antica e Moderna“ als auch mit den Textseiten der „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“ außerordentlich knapp gehalten. Er umfasst weniger als ein Drittel der Ausführungen in der „Descrizione della Tavola trentesima terza, rappresentante la Piazza del Colosseo“.<sup>1057</sup> Hinweise auf weiterführende Literatur antiker und nachantiker Autoren fehlen gänzlich:

„52. Anfiteatro Flavio. Tav. 33. Da Flavio Vespasiano fu principiato questo meraviglioso edificio per solennizzarvi spettacoli, e feste pubbliche, e poi da Tito suo figliuolo fu terminato, e dedicato in onore di suo Padre. Era capace di settecentosette migliaja di spettatori, senza che uno impedisse l'altro, e però vi furono fatte delle feste maravigliose e splendide, e delli spettacoli molto crudeli, e tal volta a danno de' Cristiani, non pochi de' quali vi soffrirono il martirio. Si disse Colosseo da un colosso, che vi era alto 120. piedi rappresentante Nerone. In oggi svanite tutte le superstizioni, e crudeltà de' gentili, rimbombar si sentono spesso in mezzo a quelle maravigliose rovine le lodi del Signore, e della santissima sua Croce, e Passione, poichè per fare onore a' santi Martiri, vi fu eretta una piccola chiesa, e 13. cappellette, nelle quali si rappresentano i misterj della passione del nostro Salvatore, ultimamente rinnovate dal Pontefice Benedetto XIV. ed arricchite delle indulgenze della Via Crucis.“<sup>1058</sup>

Die Konzentration auf wenige grundlegende Informationen zu Baugeschichte und Funktion der antiken Architektur, der etymologischen Ableitung der Bezeichnung „Colosseo“ sowie der nachantiken Ausgestaltung des Baus als Gedenkstätte der römisch-katholischen Kirche spiegelt die Funktion des „Itinerario Istruttivo“ im Zusammenspiel mit den übrigen Publikationen Vasis wider: Der Künstler und Autor entwickelt eine Art „Vademecum“, das der Reisende zum Auffinden und Identifizieren der Zeugnisse römischer Pracht, der „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“, mit sich führen kann. Die Komplexität der Publikation erschließt sich dem Rezipienten erst in Kombination mit den anderen Werken aus dem Atelier des Giuseppe Vasi.

Trotz der verhaltenen Kritik, die in Tobias Smolletts Brief an der Ausstattung und dem Informationsgehalt des „Itinerario Istruttivo“ geäußert wird, scheint sich der Romführer doch durchaus erfolgreich auf dem Buch- und Druckgraphikmarkt der Stadt bewährt zu haben.<sup>1059</sup> Zehn Jahre nach der Erstausgabe erfolgt eine Neuauflage in französischer Sprache unter dem Titel „Itinéraire Instructif divisé en huit Journées“.<sup>1060</sup> Diese bildet jedoch keineswegs nur eine Übersetzung der ursprünglichen Publikation. Vasi entwickelt hier eine eigenständige Fassung seines Romführers mit überarbeiteten Texten und einem gegenüber der italienischen

<sup>1057</sup> Vgl.: Roisecco / Zempel 1745, S. 410–417; Vasi 1747–1761, Bd. 2, S. XXXVII.

<sup>1058</sup> Vasi 1763, S. 57–58.

<sup>1059</sup> Bereits 1765 sowie 1770 erscheinen Neuauflagen des Romführers unter dem Titel „Indice storico del gran prospetto di Roma, ovvero itinerario istruttivo per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma“. Vgl.: Schudt 1930, S. 275, Kat. 308–309.

<sup>1060</sup> Zu der Publikation: Schudt 1930, S. 282, Kat. 335; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 336, Kat. 799; Borroni 1962, S. 227, Kat. 8145<sup>4</sup>; Coen 1996, S. 24; Immagini di Roma 1996, S. 29, Kat. 42; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 129, Kat. G 1268.

Erstausgabe deutlich erweiterten Abbildungsteil. Die von ihm durchgeführten Neuerungen thematisiert der Autor in einem einleitenden Schreiben „aux amateurs des beaux arts“:

„Le prompt debit de mon Livre imprimé il y a quelques années en langue Italienne, me persuade qu'il Vous a été tout à la fois utile & agreable. Le bon acceuil que Vous lui avéz fait me paroît devoir engager envers Vous ma juste reconnoissance. Aussi est ce par ce motif que j'ai l'honneur de Vous offrir aujourd'hui une nouvelle Edition du même Ouvrage augmenté de plusieurs planches gravées en cuivre, enrichi de recherches nouvelles sur les antiquitéz Romaines, & traduit en une Langue plus étendue, plus commune, & plus à la portée des Nations etrangeres, que nous voyons maintenant cultiver avec de si heureux succéz les Sciences, & les beaux Arts.“<sup>1061</sup>

Das Kapitel zum römischen Amphitheater wird weitgehend unverändert in die französische Sprache übersetzt. Das Nummernsystem für die Anbindung des Textes an das Vedutenwerk und das Stadtpanorama bleibt erhalten. Allerdings ergänzt der Autor die Informationen zu Architektur und Funktion des antiken Baus: Er verweist nun auf die Verwendung des Sonnensegels und die von dieser Vorrichtung an der Außenfassade noch sichtbaren Überreste.<sup>1062</sup>

Die wichtigste Neuerung des „Itinéraire Instructif“ zeigt sich jedoch in einer dezidierten Aufwertung des Mediums der Buchillustration. Gegenüber der Erstausgabe von 1763 ist der Anteil an Bildmaterial erheblich erhöht worden: Die Neuauflage in französischer Sprache verfügt über 45 in die Textseiten integrierte Illustrationen sowie über zwölf ganzseitige Tafeln mit jeweils zwei Bildfeldern.<sup>1063</sup> Darüber hinaus sind an den Beginn der Publikation zwei ausklappbare Faltpfalten gestellt. Diese gewähren dem Leser in Form von Stadtplänen einen ersten Überblick über das urbane Gefüge sowohl des antiken als auch des modernen Rom.<sup>1064</sup>

<sup>1061</sup> Zit. nach: Vasi 1773, S. V–VI.

<sup>1062</sup> Vgl.: Vasi 1773, S. 84–85: „52. L' Amphitheatre Flavien, Vulgairement Appellé le Colissée. Planc. 33. Liv. II. Flavius Vespasien commença ce merveilleux edifice pour y solemniser les spectacles, & les fêtes publiques, & ensuite Tite son fils l'acheva, & le dedia en l'honneur de son Pere. Il pouvoit tenir sept-cent sept mille spectateurs, sans que l'un gêna l'autre, & on le couvroit avec une grande tente, soutenûe par des poutres de metal, comme on le voit encore par les trous avec les modillons au dessous tout-au tour de la corniche superieure; on y faisoit des fêtes merveilleuses, & splendides, & des spectacles très-cruels par le combat des Gladiateurs avec les bêtes les plus feroces, & quelque fois aux depens des Chretiens, qui en grand nombre y on souffert le martire. On l'appella Colossée d'un Colosse, qu'il y avoit là, haut de 120 pieds, representant Neron. Aujourd'hui les superstitions, & les cruautés des Gentils étant évanouies, & une bonne partie de ce grand edifice rüinée, on entend souvent retentir au milieu de ces merveilleuses rüines les louanges du Seigneur, & de sa s. Croix & Passion, puisque pour honorer les SS. Martirs, on y a erigé une petite Eglise aux soins d'un hermite, & à entours 13. petites chapelles, où sont representés les misteres de la Passion de nôtre Seigneur, renouvellees dernièrement par Benoit XIV., & enrichies ds indulgences de la Via Crucis.“

<sup>1063</sup> Die Editio Princeps ist dagegen lediglich mit 33 Textillustrationen ausgestattet. Auf ganzseitige Tafeln wird hier noch gänzlich verzichtet. Vgl.: Coen 1996, S. 32, Anm. 261.

<sup>1064</sup> Vasi 1773, Klapptafel geg. S. 4: Radierung: 130 x 151 mm (Platte), 173 x 195 mm (Blatt), beschr. o.: „VETUS PLANUM URBIS ROMAË“, beschr. in der Darstellung: „Amphitheatrum Flauj“, num. r. o.: „4“. Klapptafel geg. S. 12: Radierung: 129 x 152 mm (Platte), 173 x 187 mm (Blatt), beschr. o.: „PLANVM NOVÆ VRBIS“, num. r. o.: „12“, beschr. r. o. (in der Legende): „6. Colosseum“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-3730 Coll. rom.

Mit der Überarbeitung und Neuausstattung seines Romführers orientiert sich Vasi wohl in erster Linie an Erwartungen und Wünschen seiner anspruchsvollen Kundschaft, Reisenden, die Publikationen zu Rom und seinen Monumenten in den Buchhandlungen der Stadt erwerben und unmittelbar miteinander vergleichen können. Als kritischer Leser und Betrachter verschiedener Romguiden, darunter der Erstausgabe des „Itinerario Istruttivo“ und der „Roma Antica e Moderna“, hat sich bereits der schottische Schriftsteller Tobias Smollett erwiesen: Sein Brief vom 20. Februar 1765 spiegelt die Bedeutung, die ein zeitgenössischer Rezipient den Illustrationen innerhalb eines Werkes der Romliteratur zugemessen haben mag, wider.<sup>1065</sup>

Während Vasi noch 1763 auf eine bildliche Wiedergabe des Kolosseums verzichtet, fügt er nun, zwischen die beiden Seiten des Kapitels „L’Amphitheatre Flavien, Vulgairement Appellé le Colissée“ eine Tafel mit zwei Darstellungen des antiken Monuments ein (Abb. 77).<sup>1066</sup> In der Gestaltung dieser Bildfelder wird die Intention des Künstlers deutlich, durch die Illustrationen die Klarheit und Verständlichkeit seines Textes zu verbessern und somit den Informationsgehalt des gesamten Romführers zu optimieren. Die Ruine des römisch-antiken Amphitheaters wird in einer Außen- und einer Innenansicht gezeigt. Die Wiedergabe mehrerer Aspekte ein und derselben Architektur bezeugt eine besondere Wertschätzung des antiken Baus im Kontext des „Itinéraire Instructif“: Das Kolosseum ist, neben San Pietro in Vaticano, das einzige Monument, das in den Radierungen des Reiseführers sowohl im Außenbau als auch in seinen inneren Strukturen erfasst wird.<sup>1067</sup> Für die Darstellung weiterer Sehenswürdigkeiten des antiken Rom verwendet Vasi ebenfalls ganzseitige Tafeln mit zwei Einzelbildern. Diese dienen der Gegenüberstellung von Bestandsaufnahmen mit

<sup>1065</sup> Tobias Smollett verweist in diesem Kontext nicht nur auf die Publikationen Giuseppe Vasis und Gregorio Roiseccos sondern auch auf das druckgraphische Werk des Giovanni Battista Piranesi. Vgl.: Smollett 1765, S. 277–278: „[...] a hundred zechins will not purchase all the books and prints which have been published at Rome on these subjects. Of these the most celebrated are the plates of Piranesi, who is not only an ingenious architect and engraver, but also a learned antiquarian, though he is apt to run riot in his conjectures; and, with regard to the arts of ancient Rome, has broached some doctrines which he will find it very difficult to maintain.“ Vgl.: Miller 1978, S. 421, Anm. 9a.

<sup>1066</sup> Vasi 1773, Taf. geg. S. 84: Radierung: obere Abbildung: 78 x 64 mm (Platte), untere Abbildung: 48 x 62 mm (Platte), 173 x 89 mm (Blatt), beschr. o.: „Vue extérieure de l’Amphitheatre Flavien, vul: / gairement dit le Colossè, et l’Arc de Constantin“, beschr. m.: „Vue intérieure du même Amphitheatre, / avec une petite Eglise, et les chapelles de / la Via Crucis fait nouvellement.“, num. r. o.: „84“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-3730 Coll. rom.

<sup>1067</sup> Vgl.: Vasi 1773, S. 493 („364. Basilique Vaticane. Pl. 41. Liv. III.), S. 498 („Vue intérieure de la Basilique de s. Pierre“). In ähnlicher Weise werden weitere Monumente und Areale in mehreren Einzelbildern, sowohl in Textillustrationen als auch Tafeln, dokumentiert: Vasi 1773, S. 17 („7. Porte du Peuple. Planc. 1. liv. I“), S. 22 („9. Place du Peuple, & l’Obélisque Egyptien. Planc: 21. liv. II.“), Taf. geg. S. 72 („Ruines du Forum, ou Place Romain, disé aujourd’hui, Campo Vaccino“ / „1. Arc de Settimius Severe. 2. Temple de la Concorde“), S. 97 („63. La Basilique de Latran, Pl. 34, & 46, Liv. II & III.“), S. 105 („Vue Principale de la Basilique de Latran. Plan. 46. Liv. III.“), Taf. geg. S. 184 („Fontaine de l’Eau Vierge dite de Treui, faite par ordre de Nicolas V. quand il la rapporta a Rome“ / „Aqueduc de la même Eau Vierge, fait par Marc Agrippa, et restauré par Claude Imp., qu’on voit dans le palais uis à uis le College Nazzarene“).



Rekonstruktionen: Das aktuelle und das antike Erscheinungsbild bedeutender architektonischer Komplexe, der Diokletiansthermen, des Augustusmausoleums, der Nerothermen und des Circus Maximus, werden miteinander kombiniert.<sup>1068</sup>

Das Kolosseum zeigt Vasi dagegen ausschließlich in seinem neuzeitlichen Zustand. Für die Darstellung des Äußeren wählt der Künstler eine Perspektive, die bereits in zahlreichen Veduten des 16. und 17. Jahrhunderts vorgebildet ist. Das Bauwerk wird von einem nordwestlich gelegenen Betrachterstandpunkt erfasst. Neun Achsen der erhaltenen Nordfassade, die große Bruchstelle im westlichen Bereich sowie die freiliegenden inneren Strukturen der Ruine sind zu erkennen. Die von dem Künstler gewählte Sichtweise auf das Monument ermöglicht es, die einstige Pracht des römischen Amphitheaters, die noch in der weitgehend intakten Außenfassade deutlich zutage tritt, mit der von Zerstörung gezeichneten Ruine zu einem homogenen Gesamtbild zu vereinen und zugleich, durch die Wiedergabe der Meta Sudans und des Konstantinsbogens, das Bauwerk in seinen unmittelbaren topographischen Kontext einzubinden. Die künstlerische Sorgfalt und die kompositorische Ausgewogenheit, die für die Darstellung des Kolosseums in den „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“ prägend waren, scheinen nun an Bedeutung verloren zu haben. Sicherlich nicht nur aufgrund des kleinen Formats der Radierungen wirken die Illustrationen des „Itinéraire Instructif“ recht schematisch. Während die Außenansicht der Ruine noch ganz der Tradition druckgraphischer Kolosseumsveduten verpflichtet ist, entwickelt Vasi für die Aufnahme des Inneren ein eigenes Bild des prominenten Monuments. Hier konzentriert sich der Künstler und Autor auf die Visualisierung der in seinem Text enthaltenen Informationen. Der von ihm gewählte Betrachterstandpunkt ist im westlichen Bereich der Arena zu lokalisieren. Die in nachantiker Zeit im Inneren des Amphitheaters errichteten Einbauten, durch die das Kolosseum als Gedenkstätte der römisch-katholischen Kirche gekennzeichnet wird, rücken in das Zentrum der Betrachtung, die Kapelle Santa Maria della Pietà an der östlichen Kurzseite, das riesige Holzkreuz im Zentrum und die Kreuzwegstationen am äußeren Rand der Arena. Bereits in dem Bildtitel am oberen Rand der Tafel wird explizit auf diese „petite Eglise“ und die „chappelles de la Via Crucis“ hingewiesen.<sup>1069</sup>

<sup>1068</sup> Vasi 1773, Taf. geg. S. 148 („Dessein des Thermes de Diocletien“ / „Ruines des mêmes Thermes à-present reduites partie en Monastere des Chartreux, et en eglise des s. Marie des Anges, et des. Bern.“), Taf. geg. S. 224 („Mausolé d’Auguste“ / „Ruines du même, près l Eglise de s. Roch a present reduites en Iardin suspendu“), Taf. geg. S. 256 („Dessein des Thermes de Neron, ou de Seueré“ / „Ruines des mêmes, comme elles etoient au trefois dans la Cour du Palais Madame, avant qu’ il fu reduiten Tribunal du Gouvernement“), Taf. geg. S. 320 („211. Dessein du Cirque Massime“ / „213. Ruines du Palais Imperial, et la place chi du Cirque, où on trouva les deux Obelisques Egyptien“).

<sup>1069</sup> Vasi 1773, Taf. geg. S. 84: „Vue intereure du même Amphitheatre, / avec une petite Eglise, et les chapelles de / la Via Crucis fait nouvellement“.

Vasi verzichtet hier also auf eine Gegenüberstellung von Bestandsaufnahmen des Erhaltenen mit Rekonstruktionen, wie er es in den Darstellungen zu anderen bedeutenden antiken Monumenten vorgenommen hat, und legt mit der Innenansicht des Kolosseums einen Akzent auf die Bedeutung des Amphitheaters als Denkmal des Christentums und auf die liturgische Nutzung der Ruine im Rom des 18. Jahrhunderts.

Trotz ihrer recht einfachen, schematischen Gestalt scheinen beide Bilder der Kolosseumsruine durchaus den Erwartungen von Vasis Kundschaft entsprochen zu haben. In sämtlichen Neuauflagen des „Itinerario Istruttivo“ und des „Itinéraire Instructif“ dienen sie als Illustration zu dem prominenten Bauwerk.<sup>1070</sup>

#### 4.2.3) Späte Ausgaben des „Itinerario Istruttivo di Roma“: Tradition und Erneuerung im Verlag des Mariano Vasi

Am 16. April 1782 stirbt Giuseppe Vasi. Das von ihm begründete Unternehmen wird von seinem Sohn Mariano weitergeführt. 1786 veröffentlicht dieser eine Neuauflage des „Itinéraire Instructif de Rome“.<sup>1071</sup> In den Formulierungen des Frontispizes und des einleitenden „Avertissement“ stellt Mariano Vasi sein Werk zunächst in die Tradition der erfolgreichen Publikationen seines Vaters.<sup>1072</sup> Zugleich weist er jedoch auf einige Veränderungen gegenüber dem Althergebrachten hin.

„Comme cet ouvrage a été goûté, j’ai cru devoir en donner une nouvelle édition & plus ample & plus correcte que les précédentes: du moins je n’ai rien négligé pour atteindre à ce but. J’y ai ajouté les observations que j’ai puisées dans le ouvrage qui concernent les beaux Arts & les Monumens Antiques qui nous restent. J’ai eu soin sur-tout de vérifier & d’indiquer les choses comme elles se trouvent à-présent, depuis les divers changemens qu’elles ont essuyés. J’ai profité des nouvelles collections qui se sont formées depuis quelques Années. Les Curieux, guidés par un ouvrage antérieur à ces changemens, ne pourroient qu’être totalement dépayés:

<sup>1070</sup> Vgl. z. B. die italienischen Ausgaben von 1777 (Taf. geg. S. 82), von 1791 (Taf. geg. S. 156) und 1794 (Taf. geg. S. 162) sowie die französischen Ausgaben von 1792 (Taf. geg. S. 150) und 1797 (Taf. geg. S. 130). Zu diesen Auflagen des Romführers: Schudt 1930, S. 275–276, Kat. 310–312, S. 282–283, Kat. 337–338.

<sup>1071</sup> „ITINÉRAIRE INSTRUCTIF / DE ROME / EN FAVEUR DES ÉTRANGERS. Qui souhaite connoitre les Ouvrages de / Peinture, de Sculpture & d’Architecture, / & tous les Monumens Antiques & / Modernes de cette Ville. / Avec une Description de ce qu’il y a de / plus remarquable aux Environs. / PAR LE CHEVALIER JOSEPH VASI. / CINQUIÈME ÉDITION. / Corrigée, Augmentée & Enrichie de Planches / PAR MARIANO VASI. / TOME PREMIER. / A ROME MDCCLXXXVI“. Vgl.: Schudt 1930, S. 80–81, S. 282, Kat. 336.

<sup>1072</sup> Vgl.: Vasi 1786, Frontispiz, S. I–II: „AVVERTISSEMENT. IL y a quelques Années que feu mon Pere donna au Public une Description de Rome Antique & Moderne tirée des plus savans Antiquaires, en 10. Volumes in Folio, ornée de 250. planches gravées par lui-même. Il reduisit ensuite ce grand Ouvrage en un vol. in 12. en faveur des Etrangers qui desiroient depuis long-tems un manuel commode, exact & fidelle qui put leur fournir à peu de frais le moyen d’observer tout ce que cette Ville célèbre renferme de beau & d’intéressant. Il ya joignit une description des environs de Rome & accompagna de plusieurs planches. La troisième édition Italienne étant épuisée, il en fit une quatrième en François, afin de rendre son ouvrage plus utile aux Etrangers, qui sont presque tous familiarisés avec cette Langue aujourd’hui si universellement répandue.“

si je ne leur avois indiqué dans celui-ci avec toute l'exactitude possible les différens endroits, où l'on voit encore de nos jours toutes les morceaux intéressans qu'ils veulent connoître.<sup>1073</sup>

Die Kolosseumbilder, die Giuseppe Vasi für die 1773 erschienene französische Fassung seines Romführers entworfen hat, bleiben in der Neuauflage seines Sohnes erhalten. Sie dienen als Illustration zu dem nun etwas umfangreicheren Kapitel über das römisch-antike Monument, „L'Amphithéâtre Flavien, dit le Colisée“.<sup>1074</sup>

Die Veränderungen, die Mariano Vasi bezüglich Struktur und Inhalt der Publikation durchführt, spiegeln sich in dem Text über das römische Amphitheater wider: Der Autor verzichtet nun auf das komplexe Nummernsystem, das Giuseppe Vasi 1763 für die Anbindung seines „Itinerario Istruttivo“ an das Tafelwerk „Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna“ sowie das Panorama „Prospetto dell'Alma Città di Roma“ entwickelt hat. Die Informationen zu Aussehen und Nutzung des Amphitheaters in antiker Zeit sowie zur Funktion der Ruine im Rom des 18. Jahrhunderts werden um zahlreiche Einzelheiten ergänzt. Der Umfang des Kapitels hat sich gegenüber dem Text von 1763 mehr als verdoppelt.<sup>1075</sup>

So wird jene Publikation, die zunächst in Konzeption und Inhalt als kleines Handbuch zum Auffinden und Identifizieren der Zeugnisse römischer Pracht erschienen ist, von Mariano Vasi zu einem eigenständigen Werk der Guidenliteratur weiterentwickelt. Dabei fungiert der 1763 erstmals veröffentlichte „Itinerario Istruttivo“ als Ausgangs- und Bezugspunkt für die überarbeitete Version von 1786. Die grundlegende Struktur des Reiseführers, seine

<sup>1073</sup> Vasi 1786, S. II–III.

<sup>1074</sup> Vasi 1786, Taf. geg. S. 114: Radierungen, beschr. o.: „Prospectus exterior Amphitheatri / Flaviani, vulgo dicti 'il Colosseo' et / Arcus Constantini.“, beschr. m.: „Prospectus interior ejusde Amphi- / teatri, una cum parva Ecclesia, et Vie Crucis Sacellis, nuper erectis.“, num. r. o.: „114“.

<sup>1075</sup> Vasi 1786, S. 114–116: „L'Amphithéâtre Flavien, dit le Colisée. C'est le plus magnifique & le plus célèbre édifice de l'ancienne Rome, & quoiqu'il soit à demi ruiné on y reconnoit fort bien jusqu'ou pouvoit aller la magnificence des ancens Romains. Flavius Vespasien l'an 72. de l'ere vulgaire le commença & Tite son fils le finit après y avoir employé, dit-on, dix millions d'ecus & y avoir fait travailler douze mille Juifs conduits esclaves à Rome après la prise de Jerusalem. Tite enchanté de son ouvrage, le dédia à son Pere. Ce superbe Amphithéâtre étoit destiné aux combats des Gladiateurs, des bêtes feroces & à d'autres spectacles des Romains. Il est de figure ronde par dehors, & ovale par dedans, de pierres Tiburtines, & à double portique, soutenu de gros pilliers quarrés de 6. pieds de large. Il est à quatre étages; les arcades des trois premiers sont ornées chacune de deux colonnes; toutes ces colonnes sont d'un ordre different selon l'étage où elles sont placées: celles du premier ou d'en bas sont d'ordre Dorique; celles du second sont Joniques; l'ordre Corinthien distingue ceelles du troisième; & le quatrième étage consiste en une muraille fourt haute, percée par plusieurs fenêtres, & ornée de pilastres d'ordre Corinthien. Ces quatre étages sont distingués par quatre grandes corniches qui regnent tout autour de cet édifice, dont la circonference est de 1612. pieds; sa hauteur est à peu près de 156. pieds & sa circonference interieure est d'environ 800. pieds. On y entroit par quatre grandes portes, & il pouvoit contenir cent sept mille spectateurs, dont 87000. assis, & 20000. debout: & l'on le couvroit avec une grande tente soutenue par des poutres de bronze. Il prit le nom de Colisée du prodigieux colosse de Neron qui en étoit tout pres. Ce lieu est aussi remarquable par le grand nombre de Chretiens qui y ont souffert le martyre, dans les persecutions de quelques Empereurs cruels qui les y livroient aux bêtes feroces: c'est pourquoi pour honorer leur memoire on y a erigé dans l'arêne quatorze petites chapelles, que Benoît XIV. fit renouveler, où l'on fait les exercices sacrés de la 'Via Crucis'.“

Unterteilung in acht Tagestouren, bleibt erhalten.<sup>1076</sup> Das Besichtigungsprogramm, das Giuseppe Vasi für die „Prima Giornata“ entworfen hat, eröffnet gleichermaßen den von Mariano Vasi 1786 entwickelten Rundgang durch die Stadt: Auftakt seiner „Premiere Journée“ ist der nördlich von Rom gelegene Ponte Molle.<sup>1077</sup> Von dort führt die Tagestour zunächst entlang der Via Flaminia und durch die Porta del Popolo in das Innere der Stadt.<sup>1078</sup> Über die Piazza del Popolo wird der Reisende auf eine der Hauptverkehrsadern im Rom des 18. Jahrhunderts, die Via del Corso, geleitet. Die in unmittelbarer Nähe zu dieser Straße gelegenen Sehenswürdigkeiten, Paläste, Kirchen und Platzanlagen, werden in einzelnen Kapiteln gewürdigt.<sup>1079</sup> Während die 1763 von Giuseppe Vasi konzipierte „Prima Giornata“ den Rombesucher dann über das Kapitol, das Forum Romanum, das Kolosseum und den Konstantinsbogen zu San Giovanni in Laterano und Santa Croce in Gerusalemme führt, lässt Mariano Vasi seine „Premiere Journée“ mit der Besichtigung des Kapitols enden: Hier widmet sich der Autor ausführlich jenen Sammlungen, die im Palazzo Nuovo und im Palazzo dei Conservatori untergebracht sind, dem „Cabinet d’Antiques du Capitole“ sowie der „Galerie des Tableaux du Capitole“.<sup>1080</sup>

Wohl aufgrund der eingehenden Betrachtung dieser Sammlungen verschiebt sich das weitere Besichtigungsprogramm: Die an die Beschreibung des Kapitols anschließenden Kapitel über die verschiedenen Bauten des Forum Romanum und über das Kolosseum, „le plus magnifique

---

<sup>1076</sup> Vasi 1786, S. III („Avertissement“): „J’ai divisé cette Description de Rome en huit journées, sans prétendre néanmoins que l’on pût en parcourir les beautés & les raretés en si peu de tems; mais l’ordre & la méthode sont nécessaires partout: j’ai dirigé la marche de mon ouvrage d’après ce principe; aussi lui ai-je donné la distribution, qui convenoit le mieux [...]“.

<sup>1077</sup> Vasi 1786, S. 19: „PREMIERE JOURNÉE. TOus les Voyageurs Ultramontains qui viennent à Rome par terre s’y rendent par deux routes; ou par celle de Loréte, ou par celle de Florence. Ces deux routes se réunissent au ‘Ponte-Molle’, sur lequel on passe pour entrer dans la Ville qui en est à deux milles. On y entre par la Porte du Peuple, d’où l’on va d’abord à la place d’Espagne, où logent presque tous les Etrangers: c’est pourquoi je ne suivrai point l’ancien ordre des quartiers, mais un autre plus méthodique & plus commode pour les Voyageurs, en commençant ma Description de Rome par le ‘Ponte-Molle’ bâti sur le Tibre, & je prendrai de-là occasion de dire un mot de la source & du cours du ‘Tibre’“. Vgl. Vasi 1763, S. 9–10: „PRIMA GIORNATA. Volendo ora intraprendere con buon’ordine il nostro cammino, ed osservare con piacere tutte le parti di quest’Alma Città, sarà cosa molto spediante incominciare dal Tevere, mentre essendo questo Fiume reale assai celebre nell’Istoria Romana, ci darà grand ajuto a ritrovare e riconoscere il sommo pregio delle magnificenze di questa Metropoli, tanto più, che da questo Fiume la maggior parte delle Nazioni dovrà passare prima di entrare in Roma. [...] Sono in oggi sopra di questo Fiume cinque ponti tutti antichi, il primo de’ quali è lunghi dalla città quasi due miglia, e dicesi volgarmente 1. Ponte Molle. Tav. 84. Or dovendo da questo principiare il nostro dilettevole viaggio“.

<sup>1078</sup> Vgl.: Vasi 1786, S. 21 („Voie Flaminia“), S. 22 („L’Eglise de S. André Apótre“, „Villa du Pape Jules III.“), S. 22–23 („Palais de la Chambre Apostolique“), S. 24–25 („Porte du Peuple“), S. 25–28 („L’Eglise de S. Marie du Peuple“), S. 28–30 („L’Obélisque Egyptien de la Place du Peuple“).

<sup>1079</sup> Vasi 1786, S. 32: „Après avoir vu ce qu’il y a de remarquable dans la place du Peuple, il faut entrer dans une des trois rues, & comme celle qui se présente au milieu est la principale de Rome, je commencerai par celle qu’on appelle la ‘Rue du Cours’.“

<sup>1080</sup> Vasi 1786, S. 78–86.

& le plus célèbre édifice de l'ancienne Rome“, werden in das Programm der zweiten Tagestour, der „Seconde Journée“, eingebunden.<sup>1081</sup>

Auch in der Auswahl seines Bildmaterials manifestiert sich die Verpflichtung Mariano Vasis gegenüber dem Werk seines Vaters: Die Radierungen, die der Illustration der „Premiere Journée“ und der ersten Kapitel der „Seconde Journée“ dienen, stimmen gänzlich mit jenen in der „Premiere Journée“ von Giuseppe Vasi 1773 erschienenen „Itinéraire Instructif“ überein.<sup>1082</sup>

Der „Itinéraire Instructif“ von 1786 schließt mit einem Katalog zu dem Œuvre des Giuseppe Vasi. Jene Publikationen, die der Künstler seit den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts zu der Stadt Rom und ihren Monumenten geschaffen hat, sind fester Bestandteil des Sortiments, das Mariano Vasi in seinem Geschäft im Erdgeschoss des Palazzo Farnese führt. Die renommierten druckgraphischen Werke seines Vaters dienen ihm wohl als Garant für den Erfolg seines eigenen Unternehmens.<sup>1083</sup>

So bleiben die Kolosseumbilder, die Giuseppe Vasi für seinen „Itinéraire Instructif“ 1773 entwickelt hat, in sämtlichen Neuauflagen des Romführers bis zum Ende des 18. Jahrhunderts erhalten. Erst 1804 publiziert Mariano Vasi den „Itinerario Istruttivo di Roma Antica e Moderna“ mit einem neu erarbeiteten Abbildungsteil.<sup>1084</sup> Das römisch-antike Amphitheater wird, wie es bereits in den Radierungen Giuseppe Vasis geschehen ist, gemäß seinem neuzeitlichen Erhaltungszustand in Aufnahmen des Äußeren und des Inneren gezeigt (Abb.

<sup>1081</sup> Vasi 1786, S. 97: „SECONDE JOURNÉE. AYant terminé la route de la premiere journée au Capitole, pour suivre nôtre tour avec ordre, nous passerons maintenant dans le 'Campo-Vaccino' [...]“

<sup>1082</sup> Vgl.: Vasi 1786, S. 20 („Ponte Molle“), S. 24 („Porte du Peuple“), S. 28 („L'Obélisque Egyptien de la Place du Peuple“), S. 45 („Place Colonne“), S. 57 („L'Eglise de S. Marcel“), S. 73 („Capitole“), Taf. geg. S. 98 („Vestigia Fori Romani nunc dicti = Campo Vaccino = / 1. Arcus Settimj Severi 2. Templum Concordiæ 3. Temp. Faustinae 4. Temp. Romuli, et Remi 5. Temp. Pacis 6. Arcus Titi 7. Columna Comitiorum.“), Taf. geg. S. 114 („Prospectus exterior Amphiteatri Flaviani, vulgo dicti = il Colosseo = et Arcus Constantini / Prospectus interior ejusde Amphiteatri, una cum parva Ecclesia, et Vie Crucis Sacellis, nuper erectis.“), S. 125 („L'Obélisque Egyptien de la Place de S. Jean de Latran“), S. 130 („Basilique de S. Jean de Latran“). Vgl.: Vasi 1773, S. 14, S. 17, S. 22, S. 36, S. 46, S. 64, Taf. geg. S. 72, Taf. geg. S. 84, S. 97, S. 105. Lediglich die Abbildung zu Santa Maria in Navicella ist weder in dem „Itinéraire Instructif“ von 1773 noch in dem „Itinerario istruttivo“ von 1777 vorhanden. Vgl.: Vasi 1786, S. 121 („L'Eglise de S. Marie de la Navicella“).

<sup>1083</sup> Vasi 1786, S. 635–638: „CATALOGUE DES OEUVRES DU CHEV. JOSEPH VASI. QUI SE TROUVENT AU REZ-DE-CHAUSSÉE DU PALAIS FARNESE. / I. Les plus beaux Monumens de Rome Ancienne & Moderne, ou recueil des morceaux d'antiquité les plus intéressans, qui existent encore, & des plus belles Vues de Rome moderne, en 250. planches, avec leur description historique: ouvrage divisé en dix volume 'in folio', grand papier Royal. Prix dix sequins. II. Itinéraire Instructif de Rome, en Langue Italienne: in 12. avec plusieurs planches. Prix huit paules. [...] V. La grande Vuë générale en perspective de Rome, sur une carte de 6. feuilles, & de 6. demi-feuilles de grand Atlas. Prix deux sequins“. Vgl.: Coen 1996, S. 33, Anm. 270: „Morto il capostipite, la bottega vasiana rimane attiva per molti anni ancora grazie a Mariano, che risiede ancora per un lustro in Palazzo Farnese. Questi non offre rilevanti contributi in campo grafico: la sua principale occupazione, infatti consiste nella ristampa delle le opere precedenti e, in particolare, dell' 'Itinerario Istruttivo', che, come si è già accennato, gode di un successo ininterrotto.“

<sup>1084</sup> Zu der Publikation: Schudt 1930, S. 276–277, Kat. 313; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 329, Kat. 782; Borroni 1962, S. 246, Kat. 8202<sup>2</sup>; Sicari 1990, Kat. 435; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 141, Kat. G 1380.

78–79).<sup>1085</sup> Die Innenansicht, die sich in Komposition und Ausgestaltung gänzlich von den Illustrationen der älteren Ausgaben des Romführers unterscheidet, ist trotzdem keineswegs als ein eigenständiges Werk des frühen 19. Jahrhunderts zu werten. Vielmehr wählt der Künstler hier interessanterweise ein Kolosseumbild als Vorlage, das bereits seit nahezu fünfzig Jahren auf dem römischen und dem internationalen Druckgraphikmarkt präsent ist, eine Radierung, die 1756 in dem Werk eines der wichtigsten Kollegen Giuseppe Vasis erschienen ist, die „Veduti degli avanzi dell’ Anfiteatro Flavio dalla parte interna“ des Giovanni Battista Piranesi (Abb. 84).<sup>1086</sup>

Der Austausch des Bildmaterials zum Amphitheater und anderen Monumenten Roms im „Itinerario Istruttivo“ von 1804 scheint somit weniger dem Wunsch verpflichtet zu sein, aktuelle Illustrationen zur Stadt des frühen 19. Jahrhunderts und ihren Veränderungen in jüngster Zeit zu bieten.<sup>1087</sup> Vielmehr entspricht Mariano Vasi offenbar dem aktuellen Zeitgeschmack seiner Kundschaft.<sup>1088</sup>

Dass dieses Publikum eine besondere Vorliebe für bestimmte Wiedergaben des Kolosseums in der Druckgraphik entwickelt hat, legt der Abbildungsteil eines weiteren Reiseführers der Zeit nahe. 1816 erscheint in dem römischen Verlag des François Bourlié eine Publikation, die sicherlich nicht zufällig einen analogen Titel wie der klassische Romführer aus dem Programm Mariano Vasis trägt, der „Itinéraire Instructif de Rome“ des Andrea Manazzale.<sup>1089</sup>

<sup>1085</sup> Vasi 1804, Taf. geg. S. 116: Radierung: 69 x 118 mm (Darstellung), 106 x 183 mm (Blatt), beschr. u.: „Anfiteatro Flavio detto Colosseo // Amphithéâtre Flavien dit Colisée“. Vasi 1804, Taf. geg. S. 118: Radierung: 69 x 117 mm (Darstellung), 106 x 183 mm (Blatt), beschr. u.: „Interno del Colosseo // Intérieur du Colisée“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-4040/1 Coll. rom.

<sup>1086</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 37, Fig. 2. Diese Radierung wird in dem folgenden Kapitel „Das Kolosseum in dem Werk des Giovanni Battista Piranesi“ ausführlich besprochen. Im Bildbestand des „Itinerario istruttivo“ von 1804 lassen sich zahlreiche Übernahmen aus dem Werk Piranesis nachweisen. Vgl. z. B.: Vasi 1804, Tafeln geg. S. 86 („Tempio di Giove Tonante“: Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 32, Fig. 2), geg. S. 92 („Arco di Settimio Severo“: Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 31, Fig. 2); geg. S. 98 („Tempio di Antonino e Faustina“: Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 31, Fig. 1), geg. S. 120 („Arco di Costantino Magno“: Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 36, Fig. 2), geg. S. 124 („Interno del Tempio di Claudio“: Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 25, Fig. 2), geg. S. 146 („Anfiteatro Castrense“: Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 9, Fig. 2), geg. S. 286 („Tempio di Pallade“: Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 30, Fig. 2), geg. S. 286 („Tempio di Nerva“: Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 30, Fig. 1).

<sup>1087</sup> Trotzdem formuliert der Autor Mariano Vasi in seinem Vorwort seine Intention, eine neue und zeitgemäße Version des „Itinéraire Instructif“ zu publizieren: „Comme cet ouvrage a été goûté, j’ai cru devoir en donner une nouvelle édition & plus ample & plus correcte que les précédentes: du moins je n’ai rien négligé pour atteindre à ce but. J’y ai ajouté les observations que j’ai puisées dans le ouvrage qui concernent les beaux Arts & les Monumens Antiques qui nous restent. J’ai eu soin sur-tout de vérifier & d’indiquer les choses comme elles se trouvent à-présent, depuis les divers changemens qu’elles ont essayés.“ Zit. nach Vasi 1786, S. II.

<sup>1088</sup> Die auf Piranesis Werk zurückgehenden Rombilder bleiben in späteren Auflagen des „Itinéraire Instructif“ größtenteils erhalten. Vgl. z. B.: Vasi 1813a, Bd. 1, Tafeln geg. S. 56, S. 58, S. 64, S. 90, S. 94, S. 208, S. 210; Vasi / Nibby 1818b, Bd. 1, Tafeln geg. S. 70, S. 84, S. 100, S. 112, S. 238, S. 240.

<sup>1089</sup> Vgl. Manazzale 1816, Bd. 1, Frontispiz: „ITINÉRAIRE INSTRUCTIF / DE ROME / ET SES ENVIRONS / OU DESCRIPTION DE TOUS SES MONUMENS / ANCIENS, ET MODERNES [...] TROISIÈME ÉDITION / augmentée et corrigée / PAR L’ ANTIQUAIRE / ANDRÉ MANAZZALE / ORNÉE D’UNE COLLECTION DES VUES / LES PLUS INTERESSANTES / TOME I. ROME MDCCCXVI. / PAR FRANÇOIS BOURLIE’ / Chez Piale rue S. Charles au Cours N. 428. et Jean Scudellari rue Condotti N. 19.“ Der Verdacht eines Plagiats erschien den Zeitgenossen offenbar nicht abwegig. Zu Beginn dieses „Itinéraire Instructif“ sind Gutachten von

Als Illustration zu dem Kapitel „L’Amphitheatre Flavien dit le Colisee“ dient hier eine Darstellung des Kolosseums, die sich in Komposition und Ausgestaltung an ein prominentes Vorbild aus dem Werk Giovanni Battista Piranesis anlehnt: Das römische Amphitheater wird in seiner Gesamtheit als Ruine aus der Vogelperspektive präsentiert. Der Blick des Betrachters kann bis in die innersten Strukturen der Architektur, zu ihren erhaltenen antiken Mauerzügen und den in nachantiker Zeit hinzugefügten Einbauten, vordringen.<sup>1090</sup> Vorbild für diese spektakuläre Aufnahme des Kolosseums ist eine Radierung, die in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts im Rahmen von Piranesis „Vedute di Roma“ entstanden ist (Abb. 89).<sup>1091</sup>

Wie Mariano Vasi greift auch Andrea Manazzale für die Illustrierung seines „Itinéraire Instructif“ auf klassische Darstellungsweisen zurück, die im 18. Jahrhundert von Giovanni Battista Piranesi als Bildmaterial für archäologische Abhandlungen und als großformatige Einzelblätter entwickelt worden sind. Durch ihre extreme Verkleinerung und Vereinfachung erinnern diese Buchillustrationen jedoch nur sehr vage an ihre prominenten, außerordentlich repräsentativ und aufwendig gestalteten Vorbilder.<sup>1092</sup>

Der erneuerte Abbildungsteil in dem 1804 publizierten „Itinéraire Instructif“ scheint somit Zeugnis einer Art „Piranesi-Mode“ zu sein, die ebenso in anderen Werken der Reiseliteratur dieser Zeit erkennbar ist: Die von Mariano Vasi verwendete Darstellung des Kolosseumsinneren wird sich nicht nur in den verschiedenen Ausgaben seines eigenen Romführers als überzeugende Wiedergabe des antiken Monuments bewähren.<sup>1093</sup> Sie findet Eingang in weitere Publikationen zur Stadt des 19. Jahrhunderts, in die „Vedute Antiche e

Filippo Aurelio Visconti, Lorenzo Re und Giuseppe Antonio Guattani abgedruckt, die bestätigen, dass es sich bei der Publikation um ein eigenständiges Werk handelte. Zu der Publikation: Schudt 1930, S. 89, S. 292, Kat. 371; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 3, Kat. 24.

<sup>1090</sup> Manazzale 1816, Bd. 1, Taf. geg. S. 50: Radierung, beschr. m. u.: „Interno del Anfiteatro Flavio detto il Colosseo“, bez. u. dat. r. u.: „Dom. Pronti. F. 1779“.

<sup>1091</sup> Giovanni Battista Piranesi, Radierung, beschr.: „VEDUTA DELL’ANFITEATRO FLA= / VIO DETTO IL COLOSSEO [...]“, um 1773 bis 1778. Die für den Romführer verwendete Außenansicht der Ruine greift ebenfalls ein Vorbild Piranesis auf: Manazzale 1816, Bd. 1, Taf. geg. S. 48: Radierung, beschr. m. u.: „Anfiteatro Flavio detto il Colosseo“, bez. l. u.: „D. Pronti F“. Vgl.: Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 37, Fig. 1. Für ausführliche Informationen zu Piranesis Kolosseumbildern vgl. das folgende Kapitel „Das Kolosseum in dem Werk des Giovanni Battista Piranesi“.

<sup>1092</sup> Beispiele für weitere Übernahmen aus den Werken Piranesis: Manazzale 1816, Bd. 1, Tafeln geg. S. 2 („Tempio della Concordia“), geg. S. 30 („Arco di Settimio Severo“, „Tempio di Antonino e Faustina“), geg. S. 48 („Arco di Costantino“), geg. S. 66 („Anfiteatro Castrense“), geg. S. 142 („Foro di Pallade“, „Foro di Nerva detto l’Arco di Pantani“).

<sup>1093</sup> Vgl. z. B.: Vasi 1807, Bd. 1, Taf. geg. S. 114; Vasi 1813a, Bd. 1, Taf. geg. S. 88. Noch in der 1818 publizierten, von Antonio Nibby überarbeiteten Ausgabe des „Itinerario istruttivo di Roma Antica e Moderna“ findet diese, inzwischen gänzlich überholte Darstellung des Kolosseumsinneren Verwendung. Die Kapelle Santa Maria della Pietà, die sich in der Vedute am östlichen Ende der Arena abzeichnet, existiert bereits seit 1816 nicht mehr: Vasi / Nibby 1818a, Bd. 1, Taf. geg. S. 114: Radierung: 69 x 116 mm (Darstellung), 94 x 177 mm (Blatt), beschr. u.: „Interno del Colosseo // Intérieur du Colissée“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-4181/1.

Moderne della Città di Roma“ der römischen Verleger Venanzio Monaldini und Stefano Piale sowie in die „Nuova Raccolta delle Principali Vedute Antiche e Moderne dell’Alma Città di Roma“ des Kupferstechers Achille Parboni.<sup>1094</sup>

Dass verschiedene Faktoren Einfluss nicht nur auf die Gestaltung des Abbildungsteils, sondern auch auf die inhaltliche Konzeption eines Reiseführers nehmen konnten, zeigt zudem eine Gegenüberstellung jener Textinformationen, die in den Kapiteln über das römisch-antike Amphitheater in Mariano Vasis Ausgaben des „Itinéraire Instructif“ von 1804, 1813 und 1818 enthalten sind: In der 1804 publizierte Fassung werden die im Inneren des Kolosseums existierenden Stationen der Via Crucis und die Kapelle Santa Maria della Pietà erwähnt sowie die Bedeutung des Baus als Märtyrerstätte des frühen Christentums hervorgehoben. Das Ruinöse wird als eine eigene ästhetische Qualität des Monuments gewürdigt. Der Autor scheint Bedenken bezüglich einer Restaurierung, die diese Besonderheit des Kolosseums beeinträchtigen würde, zu hegen.<sup>1095</sup>

1813 hat sich der Tenor in dem Kapitel „Amphithéâtre Flavien, vulgairement appelé Colisée“ deutlich gewandelt. Die christlichen Einbauten im Inneren der Ruine, die Kapelle und die Kreuzwegstationen, die zu diesem Zeitpunkt durchaus noch vorhanden waren, werden bei der Beschreibung der Architektur gänzlich ignoriert. Über die Bedeutung des Kolosseums als Gedenkstätte der römisch-katholischen Kirche schweigt sich der Autor ebenso aus. Allerdings berichtet er ausführlich von Restaurierungsmaßnahmen, die in jüngster Zeit durchgeführt worden sind. In diesem Kontext wird jedoch der „Sperone“, jene riesige Stützmauer, die 1806 im Auftrag Papst Pius’ VII. an der östlichen Bruchstelle der Fassade erbaut worden ist, nicht erwähnt. Der Fokus richtet sich vielmehr auf jene Arbeiten, die unter französischer Verwaltung erfolgt sind:

„Par la munificence de Sa Majesté Impériale, on a démoli les murs qui fermaient les arcades du premier ordre et découvert les colonnes et les pilastres qui restaient presque à moitié sous terre: tous les doubles portiques ont été déblayés, de manière que l’on peut se promener par dessous et admirer l’élévation étonnante et l’enceinte intérieure de ce superbe édifice. On a

<sup>1094</sup> Monaldini / Piale o. J., Taf. 33–34: Radierung: 208 x 143 mm (Platte), 263 x 194 mm (Blatt), beschr. u.: „PARTE INTERNA DEL DETTO ANFITEATRO / N.º 34“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4301 raro. Parboni 1824, Taf. 37: Kupferstich: 88 x 128 mm (Platte), 168 x 221 mm (Blatt), beschr. u.: „VEDUT.<sup>A</sup> INTERNA DELL’ANFITEATRO FLAVIO DETTO IL COLOSSEO. / In Roma da G.º Antonelli in Piazza di Sciarra N.º 233“, bez. r. u.: „Achil. Parboni dis. e inc. 1824“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4300 raro.

<sup>1095</sup> Vasi 1804, Bd. 1, S. 117–119: „La sua maravigliosa grandezza meglio però si comprende salendovi sopra, da dove è cosa molto piacevole vedere il suo interno. Si può facilmente giungere fino al secondo piano, nel quale, come ancora nel primo, si ritrovano doppj e magnifici portici. La scala per salirvi resta accanto alla Cappella, e l’Eremita di essa ne dà l’accesso. [...] Bisogna però confessare, che quantunque gran danno abbia ricevuto dal tempo, pure tanto di bello pittoresco à insensibilmente acquistato nelle sue ruine medesime, che si giunge perfina a non desiderarne il ristauo. In quest’ Anfiteatro àno sofferto il martirio moltissimi Cristiani, che dalla crudeltà di alcuni Imperadori erano condannati ad essere divorati dalle fiere. Viene tenuto perciò in venerazione, e vi sono state erette all’intorno 14 cappellette con i Misteri della Passione di N. S.; e vi si frequenta l’esercizio della ‘Via Crucis’.“



aussi découverte l'arène, où, à une certaine profondeur, ont été trouvés de gros murs qui semblent avoir servi à soutenir l'arène même.<sup>1096</sup>

Fünf Jahre später publiziert Mariano Vasi in einer Neuauflage seines „Itinéraire Instructif“ ein Kapitel über das antike Amphitheater, in dessen inhaltlicher Akzentuierung ein erneuter Wandel der politischen Situation in Rom ablesbar ist: Die Informationen über den christlichen Märtyrerkult im Inneren des Kolosseums und die damit verbundenen Kreuzwegstationen der Via Crucis finden wiederum Eingang in den Text „Amphitéâtre Flavien, vulgairment appelé Colisée“.<sup>1097</sup>

Die 1806 errichtete Stützmauer an der östlichen Bruchstelle der Fassade wird nun explizit erwähnt und mit der Großzügigkeit ihres päpstlichen Auftraggebers Pius VII. in Verbindung gebracht. Vasi berichtet auch von jenen Restaurierungen, die unter französischer Schirmherrschaft ausgeführt worden sind, verschweigt jedoch nun den Initiator und Finanzier dieser Maßnahmen.<sup>1098</sup> Die Person Napoleon Bonapartes und das Wirken der „Majesté

<sup>1096</sup> Vasi 1813a, Bd. 1, S. 86–87. Die Verdienste Napoleon Bonapartes um die Erhaltung der römischen Antike werden auch in dem Kapitel zur Trajanssäule thematisiert. „La plus belle Colonne qui ait jamais été, et le plus célèbre monument antique conservé dans son entier, depuis dix sept Siècles, restait caché parmi des maisons; et son piédestal qui est admirable, était comme dans un puits. C'est à NAPOLEON LE GRAND, notre Auguste Souverain, qu'était réservée la gloire de la faire triompher, en lui rendant une place correspondant à sa magnificence.“ Zit. nach: Vasi 1813a, Bd. 1, S. 195. Immer wieder verweist der Autor auf die Großzügigkeit und Milde der „Majesté Imperiale“ im Umgang mit den Bauwerken und Kunstschätzen Roms. Vgl. z. B.: Vasi 1813a, Bd. 1, S. 99–100 („Le grand palais de Latran“), S. 108–109 („Basilique de Ste. Croix de Jerusalem“). Zu den unter französischer Herrschaft erfolgten Arbeiten am Kolosseum und an anderen Monumenten der Stadt: Di Macco 1971, S. 99–101; Insolera 1980 (2002), S. 319–335; Tittoni 1982a, S. 25–26; Pasquali 1985, S. 54–62; Pinon 1985, S. 21–34; S. 46–49; Rea 1996, S. 56–57; Schingo 1998, S. 196–201; Consalvi 1999, S. 53–54; Brice 2002, S. 364–370; Connolly 2005, S. 174–176. Zu dem „Itinerario istruttivo di Roma“ während der französischen Herrschaft: Schudt 1930, S. 80–81: „Auch der Name Napoleons macht sich jetzt bemerkbar und gibt der Ausgabe von 1812 ihr Gepräge. Die Einleitung (p. III) betont den besonderen Wert des Buches '... per essersi ridotta l'esposizione secondo lo stato presente delle cose, non poco cangiato da quel ch'era innanzi sotto l'impero di Napoleone il Grande'. Wir hören von der Entführung der Antiken der Villa Borghese (p. 170) und finden (p. 178) den Quirinal als Palazzo Imperiale bezeichnet [...]. Einzelne Paläste und Villen tragen die Namen der Mitglieder der französischen Verwaltung, die sie damals bewohnten, und selbst der Vatikan hat sich die Bezeichnung 'Palazzo Imperiale del Vaticano' gefallen lassen müssen.“

<sup>1097</sup> Vasi / Nibby 1818b, Bd. 1, S. 109: „Comme on a la tradition pieuse que des Chrètiens on souffert le martyre dans cet endroit, où ils étaient condamnés, par la cruauté de quelques Empereurs, à être la proie des bêtes feroces; c'est pourquoi on y a érigé tout autour quatorze petites chapelles avec les mystères de la Passion de N. S., et l'on y fait la cérémonie de la 'Via Crucis'.“ Die Existenz eines Sakralbaus im Inneren des Kolosseums wird in diesem Kontext nicht erwähnt. Die einst im Osten der Arena gelegene Kapelle Santa Maria della Pietà ist bereits 1816 entfernt und durch einen 1817 geweihten, in einem der inneren Umgänge errichteten Nachfolgebau ersetzt worden. Vgl.: Ruggeri 1866, S. 148–149; Ceccarelli 2005a, S. 25–26.

<sup>1098</sup> Vasi / Nibby 1818b, Bd. 1, S. 105–106: „On a démoli dernièrement les murs qui fermaient les arches du premier ordre, et on a découvert les colonnes et les pilastres qui se trouvaient presque à moitié sous terre: tous les doubles portiques ont été déblayés, de manière que l'on peut se promener par dessous et admirer l'élévation étonnante et l'enceinte intérieure de ce superbe édifice. [...] Il y avait deux entrées dans l'arène, ou place intérieure; l'une était vis-à-vis le Temple de Vénus et Rome; l'autre est du côté opposé à celle-ci vers Saint Jean de Latran. Près de cette entrée on voit le magnifique soutien que la munificence de Pie VII a fait bâtir pour empêcher qu'une grande partie de l'Amphitéâtre tombât.“

Impériale“ in der Ewigen Stadt scheint in dem 1818 veröffentlichten Romführer einer „damnatio memoriae“ unterworfen zu sein.<sup>1099</sup>

Diese inhaltlichen Modifikationen in den 1804, 1813 und 1818 publizierten Kapiteln zu dem „Amphithéâtre Flavien, vulgairement appelé Colisée“ finden keinerlei Entsprechung in dem zugehörigen Abbildungsmaterial. Die Außen- und die Innenansicht des Kolosseums bleiben in allen drei Ausgaben des „Itinéraire Instructif“ unverändert erhalten. Hier sind die Kapelle Santa Maria della Pietà und die Stationen der Via Crucis dokumentiert. Die unter päpstlicher und französischer Leitung durchgeführten Maßnahmen zur Sicherung und Untersuchung des Baus werden dagegen nicht überliefert.<sup>1100</sup>

Der Existenz einer riesigen, im Auftrag Papst Pius' VII. errichteten Stützmauer und dem Abriss der Kapelle Santa Maria della Pietà wird erst mit Verspätung auch im Abbildungsteil des Romführers Rechnung getragen. 1824 wählt Antonio Nibby in einer Neuauflage des altbewährten „Itinerario Istruttivo“ eine Aufnahme des Kolosseumsinneren, die zwar in Perspektive und Komposition gänzlich mit den zuvor verwendeten Wiedergaben übereinstimmt, zugleich jedoch diese Veränderungen am Baubestand der antiken Ruine berücksichtigt: Die Kapelle ist aus der Arena verschwunden. Im östlichen Bereich der Architektur erscheint oberhalb der antiken Mauerzüge jener mächtige „Sperone“, der die Bruchstelle in der Fassade abstützt.<sup>1101</sup>

<sup>1099</sup> Diese „damnatio memoriae“ gibt sich gleichermaßen in dem Kapitel zur Trajanssäule zu erkennen: „La plus belle Colonne qui ait jamais existé, et le plus célèbre monument antique conservé dans son entier, depuis dix sept Siècles, était confondu parmi des maisons; et son piédestal qui est admirable, était comme dans un puits. C'est pourquoi dernièrement, en abattant plusieurs maisons, on a eu le soin de la faire triompher, en lui rendant une place correspondant à sa magnificence. Tout à été exécuté sous la direction de Mr. Camporesi.“ Zit. nach: Vasi / Nibby 1818b, Bd. 1, S. 225. Vgl. die Beschreibung des Trajansforums in Stendhals „Promenades dans Rome“: „Nous ne reparlerons pas ici de la basilique que le XIX<sup>e</sup> siècle a vue renaître a pied de la colonne Traiane. Nous sommes descendus ce matin dans cette vaste place, plus basse de dix pieds que les rues qui l'entourent; c'es avec un plaisir toujours nouveau que nous marchons sur le pavé de marbre de la basilique de Trajan. [...] Les savants qui font imprimer des itinéraires de Rome n'obtiendraient pas la licence du 'maestro del sacro palazzo' (censeur en chef) s'ils indiquaient les travaux exécutés par ordre de Napoléon. Tous ces grands ouvrages, qui auraient immortalisé dix pontificats, sont censés faits d'après les ordres de Pie VII.“ Zit. nach: Stendhal 1829 (1997), S. 318. Vgl.: Stendhal 1829 (1982), S. 406.

<sup>1100</sup> Vasi 1804, Bd. 1, Taf. geg. S. 118; Vasi 1813a, Bd. 1, Taf. geg. S. 88; Vasi / Nibby 1818a, Bd. 1, Taf. geg. S. 114; Vasi / Nibby 1818b, Bd. 1, Taf. geg. S. 104.

<sup>1101</sup> Nibby / Nicoletti 1824, Bd. 1, Taf. geg. S. 156: Radierung: 69 x 117 mm (Darstellung), 99 x 183 mm (Blatt), beschr. u.: „Interno del Colosseo // Intérieur du Colisée“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-4240 Coll. rom. In seinem Vorwort weist der Herausgeber Luigi Nicoletti explizit auf die Modifikationen im Abbildungsteil der Neuauflage hin: „L'ultima edizione di questo Itinerario, che venne alla luce poco prima della morte del sig. Mariano Vasi, essendo ormai esaurita, mi sono creduto in dovere di farne una nuova, la quale corrispondesse allo scopo propostosi dall'autore, e al favorevole accogliamento, col quale il pubblico avea favorite le numerose edizioni precedenti. A potervi meglio riuscire, ho pregato il sig. A. Nibby publico professore di Archeologia nella romana Università della Sapienza a voler dirigere questa nuova edizione, ed arricchirla più che fosse possibile di tutte quelle notizie e correzioni che potessero renderla più completa e esatta. [...] Seguendo i suoi consigli ho fatto rincidere molte tavole, e qualcuna ne ho aggiunta che potesse ricordare al viaggiatore i luoghi più interessanti da lui percorsi: ho fatto pure ritoccare le due piantine di Roma antica e moderna come nella vecchia edizione trovavansi. Il gran numero di ristampe che si sono fatte di questo Itinerario sono prove sufficienti del merito di questa opera che la pone sopra tutte le altre finora

Ungeachtet dieser sicherlich einschneidenden Veränderungen in dem unmittelbaren Umfeld der Römer und ihrer Besucher bleiben jene Werke, die Giuseppe Vasi im 18. Jahrhundert entworfen und realisiert hat, über das Unternehmen seines Sohnes bis weit in das 19. Jahrhundert hinein auf dem Druckgraphikmarkt der Ewigen Stadt präsent.<sup>1102</sup> Die Leser der verschiedenen Publikationen Mariano Vasis erhalten mit der von ihnen erworbenen Literatur einen Verkaufskatalog, in dem die renommierten Werke des Verlagsgründers aufgelistet sind.<sup>1103</sup>

Das von Giuseppe Vasi verwirklichte künstlerische und verlegerische Großprojekt, das im 18. Jahrhundert neue Maßstäbe für die Beschäftigung mit der Stadt Rom im druckgraphischen Medium setzt, kann sich also, wenn auch in teils veränderter und überarbeiteter Form, bis weit in das 19. Jahrhundert hinein behaupten. Die einzelnen Publikationen, das Tafelwerk, der Reiseführer und das Stadtpanorama, fügen sich zu einer komplexen und dauerhaften Wiedergabe der Stadt Rom.<sup>1104</sup>

---

compare: questo merito riconosciuto attirò sull'autore non solo la riconoscenza dei letterati, degli artisti, e degli amatori, che così poterono scorrere ed esaminare i monumenti della città eterna con ordine e con facilità, ma ancora la stima de' più alti personaggi, i quali in diverse occasioni lo ricolmarono di onori e gli attestarono la loro soddisfazione con lettere lusinghiere.“ Zit. nach: Nibby / Nicoletti 1824, Bd. 1, S. V–VI.

<sup>1102</sup> Wie die politischen Veränderungen im Rom des frühen 19. Jahrhunderts von einem zeitgenössischen Reisenden erlebt worden sind, überliefert Stendhal in seinen 1829 publizierten „Promenades dans Rome“: „Avertissement. Ce n'est pas un grand mérite, assurément, que d'avoir été six fois à Rome. J'ose rappeler cette petite circonstance, parce qu'elle me vaudra peut-être un peu de confiance de la part du lecteur. [...] L'auteur entra dans Rome, pour la première fois, en 1802. Trois ans auparavant, elle était république. Cette idée troublait encore toutes les têtes, et valut à notre petite société l'escorte de deux observateurs qui ne nous quittèrent pas durant tout séjour. Quand nous allions hors de Rome, par exemple à la villa Madama ou à Saint-Paul-hors-les-Murs, nous leur faisons donner un 'bocal' de vin, et ils nous souriaient. Ils vinrent nous baiser la main le jour de notre départ. [...] Il [l'auteur] revit Rome en 1811; il n'y avait plus de prêtres dans les rues, et le Code civil y régnait; ce n'était plus Rome. En 1816, 1817 et 1823, l'aimable cardinal Consalvi cherchait à plaire à tout le monde, et même aux étrangers. Tout était changé en 1828. Le Romain qui s'arrêtait pour boire à une taverne, était obligé de boire debout, sous peine de recevoir des coups de bâton sur un 'cavalletto'.“ Zit. nach: Stendhal 1829 (1997), S. 5–6.

<sup>1103</sup> Vasi 1817, S. 273–278: „CATALOGUE DES ŒUVRES DU CHEV. JOSEPH VASI ET D'AUTRES AUTEURS. Qui se trouvent à Rome dans la Chalcographie de Vasi, rue du Babuin, près de la Place d'Espagne, num. 122. / I. Le plus beaux Monumens de Rome Ancienne et Moderne, ou recueil des morceaux d'antiquités le plus intéressans qui existent, et des plus belles Vues de Rome moderne, en 260. planches, avec leur description historique: ouvrage divisé en dix volumes in folio, grand papier Royal. Prix dix sequins. [...] X. La grande Vue générale en perspective de Rome, sur 6 feuilles et 6 demi feuilles de grand Atlas. Prix deux sequins. [...] On trouve dans la même Chalcographie, un riche assortiment d'autres Estampes, et d'autres Livres recherchés par les Etrangers, dont on donne un Catalogue à part.“ Bereits in dem 1777 von Giuseppe Vasi publizierten „Itinerario istruttivo di Roma“ ist ein ausführlicher Verkaufskatalog des Verlages enthalten. Vgl.: Vasi 1777, S. 581–584: „CATALOGO DEI LIBRI, E STAMPE Concernenti le Magnificenze Antiche, e Moderne della Città di ROMA finora incise in rame, e date alla luce DAL CAVALIER GIUSEPPE VASI“.

<sup>1104</sup> So wird noch 1849 im einem englischen Romführer der Reisende anlässlich der Besichtigung des Palazzo und der Villa Corsini ausdrücklich auf das von Giuseppe Vasi geschaffene Panorama der Stadt hingewiesen: „The library, occupying eight large rooms, contains a collection of books and engravings of the XV century forming four hundred volumes. Annexed to the palace is a villa situated on the declivity of the Janicule which commands an extensive view over the city, it is supposed to occupy the site of the villa of Martial in speaking of which the poet says; 'Hinc septem dominos videre montes, et totam licet æstimare Romam'. This spot was selected by Giuseppe Vasi the celebrated engraver, for his design of the general view of Rome which he engraved in 12 plates.“ Zit. nach: New Guide of Rome 1849, S. 383.

Giuseppe Vasi ist sich des innovativen Charakters seiner „Roma Visuale“ im Hinblick auf die Traditionen der Druckgraphik und Literatur zu der Ewigen Stadt vermutlich durchaus bewusst gewesen. In einzelnen Passagen jener Texte, die als Einleitung der „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“ und des „Itinerario Istruttivo“ dienen, formuliert er seine Distanz zu den altbewährten Modellen, wie er sie wohl in zahlreichen Beispielen in der Bibliothek des Palazzo Corsini vorgefunden hat.<sup>1105</sup>

So neuartig das von Giuseppe Vasi konzipierte Publikationsprogramm für den Reisenden des 18. Jahrhunderts noch heute wirken mag, lassen sich in anderen erfolgreichen Werken der Romliteratur dieser Zeit analoge Konzepte, wenn auch nicht in dieser absoluten Konsequenz, erkennen. Die Unterteilung des „Itinerario Istruttivo“ in mehrere Tagestouren bildet keineswegs ein Novum in der Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts. Nur ein Jahr vor der Veröffentlichung der Editio Princeps des „Itinerario Istruttivo“ erscheint in dem römischen Verlag Nicola Roiseccos eine Neuauflage der „Roma Ampliata e Rinovata o sia nuova Descrizione dell’Antica, e Moderna Città di Roma“. Die Struktur dieses Romführers, seine Unterteilung in zehn „giornate“, wird in dem zugehörigen Vorwort „Ai Lettori“ thematisiert. An dieser Stelle wird auch auf eine weitere Publikation aus dem Programm desselben Verlages hingewiesen. Ähnlich wie Giuseppe Vasi ist auch Nicola Roiseco offenbar darum bemüht, mit verschiedenen Publikationen den Wünschen der Romreisenden nach umfassender Information gerecht zu werden und die Kunden über dezidierte Querverweise innerhalb seiner Romliteratur an das eigene Verlagsprogramm zu binden.<sup>1106</sup>

---

<sup>1105</sup> Vgl.: Vasi 1763, „Al Lettore“: „Intanto dovendosi trattare di una stupenda farragine di cose in gran parte fondate nella tradizione de’ nostri maggiori, e nelle congetture, talvolta non lungi dal vero: non solamente non ho voluto allontanarmi da queste, ma nemmeno ho creduto, dovermi opporre senza nuovi e chiari documenti; ho bensì tralasciato l’antico e consueto sistema di rintracciare la serie delle cose da Rione in Rione, non per altro motivo, che per fare continuato, e senza salti il nostro cammino. Ho aggiunto poi nell’ultimo dell’Itinerario una breve Disgressione, per ritrovare le cose più memorabili, e celebri di alcune città, e castelli suburbani, affine di godere ancora le delizie, e magnificenze moderne, che ivi sono: pertanto se in qualche parte io non avessi corrisposto al purgato gusto ed aspettazione del cortese mio Lettore, o per disavventura fossi incorso in qualche errore, come di facile può accadere nella molteplicità delle cose oscure, ed astruse, non tanto per il continuo cambiamento de’ secoli quanto per la variazione de’ moderni Scrittori, talvolta non versati in tali materie; perchè ‘omnis homo mendax’, perciò, sebbene io non meriti un generoso compatimento, almeno lo spero dalla pietosa sofferenza del mio Lettore.“

<sup>1106</sup> Roiseco 1762, 1.–3. n. n. S.: „AI LETTORI. E Tanto grande la felicità, con cui vederete descritte tutte le Meraviglie di ‘Roma ampliata, e rinovata, o sia una nuova Descrizione dell’antica, e moderna Città di Roma’, che non vi deve far meraviglia, se più di una volta si ristampa il presente Libretto, picciolo, è vero, ma in cui non mancano benchè in ristretto le notizie tutte di Roma [...]. Per comodo di tutti la legerete distribuita in dieci giornate, e fattone un esattissimo Compendio concernente tuttociò in essa si contiene. Se desiderate poi maggiori, e più distinte notizie diffusamente descritte, provvedetevi di quell’altra Descrizione, intitolata ‘Roma Antica, e Moderna abbellita di ducento, e più figure in Rame in tre volumi in 8. regolata secondo la Distribuzione de XIV. Rioni fatta dalla S. M. Benedetto XIV’. O dall’una, e dall’altra di queste Descrizioni, la prima in succinto ed in giornate, la seconda più diffusa, ed esatta, che ambedue si vendono da Niccola Roiseco Mercante Librajò Piazza Navona, vi renderete pienamente istruiti di Roma, Antica, e Moderna“. Bereits die Ausgabe von 1725 ist in zehn Tagestouren unterteilt. Die Besichtigung des Kolosseums erfolgt in beiden

Giuseppe Vasis künstlerische Leistungen im Bereich der Romvedute werden in der Forschung zumeist mit Vorbehalt und häufig in unmittelbarer Konfrontation mit dem Œuvre Giovanni Battista Piranesis gewürdigt: Gerade die Bewertung der „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“, jenes monumentalen Publikationsprojekts, das sämtliche Aspekte der Stadt Rom thematisiert und sich in Umfang und Anspruch von der Druckgraphik und Literatur der Vorgänger und Zeitgenossen erheblich unterscheidet, lässt häufig eine distanzierte, kritische Haltung gegenüber der von Vasi entworfenen „Roma Visuale“ erkennen.<sup>1107</sup>

Die enzyklopädische Struktur seines Vedutenwerks, die für die Auswahl und Gestaltung des Bildmaterials sicherlich der entscheidende Faktor gewesen ist, hat tatsächlich teilweise auch zu recht stereotypen Darstellungen geführt. Der Fokus der Betrachtung richtet sich in erster Linie auf die zu erfassenden Hauptmotive entsprechend der Thematik der zehn Bücher. Das Künstlerisch-Kreative ist in den Kompositionen oft einem nüchternen Dokumentationswillen untergeordnet.<sup>1108</sup>

---

Auflagen im Kontext der „Giornata sesta“. Die Illustration und der Text zu dem Monument stimmen gänzlich überein. Die baulichen Veränderungen im Inneren der Kolosseumsruine, die Stationen der Via Crucis und die Kapelle Santa Maria della Pietà, werden nicht erwähnt. Vgl.: Roisecco 1725, S. 100–101; Roisecco 1762, S. 99–101. Neben den Stadtführern, die Rom und seine Sehenswürdigkeiten thematisieren, veröffentlicht Nicola Roisecco 1771 eine allgemeine Anleitung für Reisende des 18. Jahrhunderts, unter dem Titel: „La vera guida per chi viaggia, con la descrizione delle quattro parti del mondo, il regolamento esatto per il novello corriere. I prezzi delle cambiature, vetture, spese di vitto &c. Un vocabolario della lingua italiana, spagnuola, francese, tedesca, pollacca, e turchesca. Utili avvertimenti per conservarli sani sì per mare, come per terra. Cognizione delle monete di ciascun dominio. Arrivo e partenza degli ordinarj, ed i luoghi, ove devonsi francare le lettere. Istruzione per i maestri di posta, e molte altre rilevanti notizie mai pubblicate. Opera di un moderno viaggiatore. Prima edizione. Roma, appresso Niccola Roisecco mercante libraro a piazza Navona, 1771.“

<sup>1107</sup> Vgl. z. B.: Tozzi 1989a, S. 21: „Col passare degli anni in Vasi si fa strada con sempre maggiore consapevolezza l'amara sensazione che l'allievo abbia del tutto superato il maestro: le splendide immagini piranesiane della Roma classica e contemporanea infatti non sono paragonabili alle acqeforti del Vasi che, influenzato dall'antico allievo, adotta grandissimi ed insoliti formati, quasi che l'ampiezza del foglio da stampare possa conferire maestosità alla veduta.“ Paolo Coen arbeitet dagegen in seiner umfassenden Analyse zu Leben und Werk des Giuseppe Vasi dessen künstlerische und konzeptionelle Eigenständigkeit dezidiert heraus: Coen 1996, S. 7–33. Vgl. auch: Krönig 1961, S. 404–405; Barche 1985, S. 131–136; Cordaro 1990, S. 17–18; Zeitler 1999, Kat. 40; Gori Sassoli 1992, S. 12–19, Gerbino 1999, S. 122.

<sup>1108</sup> Vgl. z. B. Jeannette Stoscheks Bewertung der Darstellungen der Porta San Paolo und des Ponte Molle, die Giuseppe Vasi für sein erstes und sein fünftes Buch der „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“ ausgearbeitet hat: „Weniger die künstlerische Leistung als vielmehr die enzyklopädische Bandbreite seines Werkes zeichnen Vasis Unterfangen aus, was die Darstellung der Porta San Paolo und des Ponte Molle anschaulich verdeutlichen. Die Ansichten sind bildmäßig angelegt, die Brücke wird in ihrer gesamten Breite und in ihrer landschaftlichen Einbindung gezeigt. Ein angeschnittener Baum am linken Bildrand dient als Repousoirmotiv, doch wirkt er gleichzeitig auch sehr schematisch. Die Figuren erscheinen im Vergleich zur Brücke winzig, da Vasi die Bauwerke in seinen Veduten stets innerhalb ihrer Umgebung monumental überhöht wiedergibt, wie etwa die Porta San Paolo zeigt. Auch die Schattenpartien der Cestius-Pyramide belegen den seinem Stil innewohnenden Schematismus, und wirken, etwa im Vergleich mit Radierungen von Silvestre und Both, monoton und wenig virtuos. Mit Vorliebe verwandte Vasi für die Gestaltung von Wänden Vertikalschraffuren; Horizontalschraffuren lassen sich nur am Boden oder am Himmel erkennen, kreuzförmige Schraffuren setzte er geringfügig im Vordergrund ein. Allerdings ist die Ansicht des Ponte Molle in Bezug auf die Radiertechnik – besonders im Bildvorder- und hintergrund – nicht ganz so monoton, was die Forschung zeitweise veranlaßt hat, sie Piranesi zuzuschreiben, der 1740 nach Rom kam, einige Monate in der Werkstatt Vasis arbeitete und sie danach angefertigt haben könnte. Doch ist die wenig originelle Komposition auf jeden Fall Vasi zuzuschreiben. Zwar wird durch die unterschiedlich dunklen Schwarztöne und den bewegten Himmel eine gewisse Lebendigkeit zu erzeugen versucht, doch fehlt es an jeglicher Dramatik oder Spannung, wenn man

Für die Wiedergabe des flavischen Amphitheaters im Kontext des „Libro secondo, che contiene le piazze principali di Roma con obelischi, colonne, ed altri ornamenti“ entwickelt der Künstler jedoch eine eigenständige und durchaus überzeugende Lösung (Abb. 76). Ausgehend von dem klassischen Ensemble Kolosseum, Konstantinsbogen und Meta Sudans entwirft er eine Darstellung, die die Monumente eingebettet in die facettenreiche Stadtlandschaft des zeitgenössischen Rom erfasst. Die Wahl der Perspektive und des Bildausschnitts, die Positionierung der antiken und nachantiken Bauwerke in der vielschichtigen Komposition sowie die Gestaltung der Lichtregie und der Staffagefiguren lassen die Intention Vasis erkennbar werden, die mächtigen Überreste des Amphitheaters und des Triumphbogens als eine architektonische Rahmung, als „ornamento“ für seine „Piazza del Colosseo“, zu präsentieren, und zugleich, insbesondere in der Bildlegende und dem beigefügten Text, diese Monumente als steinerne Zeugen der antiken Stadt in angemessener Weise zu würdigen.

Ob der Betrachter des 18. Jahrhunderts die in der Forschung wiederholt geäußerten Vorbehalte gegenüber den Radierungen Giuseppe Vasis geteilt hätte, muss offen bleiben. Die druckgraphischen Wiedergaben der Stadt Rom, die nördlich und südlich der Alpen präsent waren, haben sicherlich die Erwartungshaltung der Reisenden an die prominenten Sehenswürdigkeiten entscheidend geprägt. So sucht auch Johann Wolfgang Goethe in seiner „Italienischen Reise“ die Bestätigung für jene Bilder, die er bereits in seiner Jugend in Deutschland verinnerlicht hat:

„Ja ich bin endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt! [...] Die Begierde nach Rom zu kommen war so groß, wuchs so sehr mit jedem Augenblicke, daß kein Bleibens mehr war, und ich mich nur drei Stunden in Florenz aufhielt. Nun bin ich hier und ruhig und wie es scheint auf mein ganzes Leben beruhigt. Denn es geht, man darf wohl sagen, ein neues Leben an, wenn man das Ganze mit Augen sieht, das man teilweise in- und auswendig kennt. Alle Träume meiner Jugend seh' ich nun lebendig, die ersten Kupferbilder deren ich mich erinnere, (mein Vater hatte die Prospective von Rom auf einem Vorsaale aufgehängt) seh' ich nun in Wahrheit, und alles was ich in Gemälden und Zeichnungen, Kupfern und Holzschnitten, in Gyps und Kork schon lange gekannt, steht nun beisammen vor mir, wohin ich gehe finde ich eine Bekanntschaft in einer neuen Welt, es ist alles wie ich mir's dachte und alles neu.“<sup>1109</sup>

---

etwa die Gestaltung der Bäume mit denen von Silvestre vergleicht, oder die Positionierung der Brücke analysiert. Bei Vasi steht sie geradezu langweilig fast bildparallel im Bildmittelgrund, während Both sie dynamisch schräg in den Bildhintergrund führt.“ Zit. nach: Stoschek 1999, S. 52–53.

<sup>1109</sup> Italienische Reise, 1. November 1786. Zit. nach: Goethe / Beyer u. a. 1992, S. 146–147. Die spektakulären Rombilder Giovanni Battista Piranesis scheinen nicht unbedingt Goethes Geschmack entsprochen zu haben, wie seine Äußerungen zu den Caracallathermen zu erkennen geben: „die Trümmer der Antoninischen oder Caracallischen Bäder, von denen uns Piranesi so manches Effektreiche vorgefabelt, konnten auch dem malerisch gewöhnten Auge in der Gegenwart kaum einige Zufriedenheit geben.“ Zit. nach: Goethe / Beyer u. a. 1992, S. 539. Vgl. den Kommentar Andreas Beyers zu diesen Zeilen: Goethe / Beyer u.a. 1992, S. 1153–1154. Vgl. auch: Justi 1866–1872 (1956), Bd. 2, S. 435–436: „Dem Charakter des Grandiosen, den die römischen Werke der Kaiserzeit bis in die Zeiten Konstantins bewahren, hat niemand auf Kupferplatten und in der bildenden Kunst

Dezidierte Kritik an der Bilderflut zu Rom und seinen Monumenten, die eine Voreingenommenheit der Betrachter gegenüber den konkreten Kunstwerken der Stadt entstehen lässt, äußert dagegen Stendhal in seinen 1829 veröffentlichten „Promenades dans Rome“:

„Pour m’acquitter avec un peu de dignité de mes fonctions de cicérone, j’indique les choses curieuses; mais je me suis réservé tres expressément le droit de ne point exprimer mon avis. Ce n’est qu’à la fin de notre séjour à Rome que je proposerai à mes amis de voir un peu sérieusement certains objets d’art dont il est difficile d’apercevoir le mérite, quand on a passé sa vie au milieu des jolies maisons de la rue des Mathurins et des lithographies coloriées. Je hasarde, en tremblant, le premier de mes blasphèmes: ce sont les tableaux que l’on voit à Paris qui empêchent d’admirer les fresques de Rome.“<sup>1110</sup>

---

überhaupt einen mächtigeren Widerhall zu geben vermocht als Piranesi. Man vergleiche Orrizonte, Pannini, Vasi! Er mag das Unbedeutendste vornehmen, Reste, die die Zeit bis zum Nichtssagenden entstellt hat, Splitter von Skeletten: er reizt uns, nach dem Ort zu pilgern, in dem Gedanken, daß eine neue architektonische Emotion uns bevorstehe; aber aus dem Original klingt uns der angeschlagne Ton nur schwach entgegen, und wir endigen mit der Bewunderung, nicht der Ruinen, sondern seiner Nadel.“

<sup>1110</sup> Zit. nach: Stendhal 1829 (1997), S. 8 („Monterosi, 25 milles de Rome, 3 août 1827“). Vgl. auch: „15 août 1827. [...] Je dirais aux voyageurs: en arrivant à Rome, ne vous laissez empoisonner par aucun avis; n’achetez aucun livre, l’époque de la curiosité et de la science ne remplacera que trop tôt celle des émotions; logez-vous ‘via Gregoriana’, ou, du moins, au troisième étage de quelque maison de la place de Venise, au bout du ‘Corso’; fuyez la vue et encore plus le contact des curieux. Si, en courant les monuments pendant vos matinées, vous avez le courage d’arriver jusqu’à l’ennui par manque de société’, fussiez-vous l’être le plus éteint par la petite vanité de salon, vous finirez pas sentir les arts.“ Zit. nach: Stendhal 1829 (1997), S. 14, S. 16. Vgl.: „19 août 1827 [...] Je ne fatiguerai pas le lecteur, qui a déjà tant de choses à voir, en le forçant à lire les noms d’une foule d’artistes médiocres. Je ne nommerai que ce qui s’est élevé audessus de la qualité d’‘ouvrier’. Les curieux qui voudront connaître les noms des auteurs de tant de statues maniérées et de tableaux ridicules qui garnissent les églises de Rome, les trouveront dans l’‘Itinéraire’ de Fea ou dans celui de Vasi. Ces messieurs avaient un but différent du mien; d’ailleurs, ils craignaient de déplaire.“ Zit. nach: Stendhal 1829 (1997), S. 28.

#### 4.3) Das Kolosseum im Werk des Giovanni Battista Piranesi

Nahezu zeitgleich mit Giuseppe Vasi, in den Jahren von 1743 bis 1778, entwickelt der aus dem Veneto stammende Architekt, Archäologe und Graphiker Giovanni Battista Piranesi Publikationen, in denen die bedeutenden Monumente des antiken und zeitgenössischen Rom in Text und Bild dargestellt werden.<sup>1111</sup>

Piranesi gelangt, nach einer Ausbildung als Architekt in den venezianischen Ateliers Matteo Lucchesis und Antonio Scalfarottos sowie Studien zu Perspektive und Radierung bei Carlo Zucchi, 1740 im Gefolge des venezianischen Botschafters nach Rom und tritt in die Werkstatt Giuseppe Vasis ein. Die Zusammenarbeit mit dem sizilianischen Künstler, der zu diesem Zeitpunkt einer der wichtigsten Protagonisten auf dem römischen Druckgraphikmarkt ist, währt jedoch nur wenige Monate. Die Überlieferungen der frühen Piranesi-Biographien des 18. Jahrhunderts zu dessen Aufenthalt in Vasis Atelier lassen Rückschlüsse zumindest dahingehend zu, wie verschieden die Künstler in ihrer eigenen Zeit wahrgenommen worden sind: Der Arzt Giovanni Lodovico Bianconi behauptet in seinem 1779 publizierten „Elogio Storico del Cavaliere Giovanni Battista Piranesi celebre antiquario, ed incisore di Roma“, Piranesi habe seinen Lehrer im Zorn umbringen wollen, da dieser ihm das geheime Verfahren der Radierung vorenthalten habe.<sup>1112</sup> 1799 berichtet der Architekt und Schriftsteller Jacques-Guillaume Legrand in seiner „Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi architect, peintre et graveur“:

„Il y avait alors à Rome un graveur célèbre de Palerme, nommé Vasi, qui commençait à mettre au jours le vues des monuments de cette ville ancienne et moderne, dans une méthode de gravure à une seule taille qui lui était particulière et aussie expeditive qu'elle était pittoresque. (Il a publié de cette manière plusieurs volumes des vues de Rome, petites mais fidèles, sa vue générale de la ville de Rome prise du Monte Janicule, en face du Palais Corsini, a été publiée en 1765, ainsi que deux grandes vues du Port et du Château St. Ange, et du Campo Vaccino, l'ancien Forum Romanum. Les grandes vues de St. Pierre ne l'ont été

<sup>1111</sup> Zu Leben und Werk des Giovanni Battista Piranesi: Giesecke 1911; Focillon 1918; Hind 1922 (1967); Petrucci 1953, S. 239–308; Volkman 1965; Justi 1866–1872 (1956), Bd. 2, S. 434–437; Wilton-Ely 1978; Reudenbach 1979; Barche 1985, S. 80–85, S. 136–143; Cavazzi / Margiotta 1989; Cordaro / Moltedo / Gori Sassoli 1990; Gori Sassoli 1990, S. 37–55; Wilton-Ely 1994; Holländer 1998, S. 97–112; Höper 1999; Ficacci 2000; Giovanni Battista Piranesi 2002; Bevilacqua 2004, S. 26–29; Schulze Altcapenberg / Sölter 2007.

<sup>1112</sup> Bianconi 1779 (1976), S. 127–128: „Innamorossi tutt'a un tratto dell'arte d'incidere in rame, e andò ad impararla dal Cavalier Vasi Siciliano domiciliato in Roma, e qui pure fece passi rapidissimi. Per dare saggio de suoi studj incise varie prospettive, e per acquistarsi un valido Mecenate dedicolle a non so qual ricco muratore, il quale non curandosi di questi onori non lo ricompensò punto, quindi fu ben presto abbandonato dal suo cliente. Accorgendosi dappoi il Piranesi, che l'incisione di queste sue fatiche non era molto plausibile, il suo naturale sospettoso gli fece credere, che ciò nascesse dal Vasi, che per gelosia gli nascondesse il vero segreto di dar l'acqua forte. Infuriatosi adunque un giorno volle ammazzare il maestro, che con buone maniere lo placò, ma liberò la sua scuola il più presto che potè da un discepolo così pericoloso, ringranziandone ben di cuore Iddio. Partì allora co' suoi rami molto di mal'umore il Piranesi, e ritornò a Venezia per ivi fermarsi a far l'Architetto“. Vgl.: Coen 1996, S. 10; Höper 1999, S. 7.



que depuis l'année 1774 jusqu'en 1778. Les estampes de Vasi ont du mérite, mais elles son un peu égales de ton et manquent de cette vigueur et de ce piquant d'effet que frappe dans celles de Piranesi). Piranesi le vit travailler, voulut être son élève et le voulut si fortement que non seulement Vasi ne put s'en défendre, mais qu'après six mois l'élève était déjà plus habile que le maître à la patience près, que Vasi ne pouvait obtenir de sa fougue, aussi lui disait-il toujours: 'Vous êtes trop peintre, mon ami, pour être jamais graveur'. On croira facilement à ses progrès rapides lorsqu'on saura que ce jeune homme ardent possédait la connaissance de l'architecture, savait parfaitement la perspective, et qu'avait puisé a Venise, sa patrie, un goût pour les effets de lumière particulier à cette école."<sup>1113</sup>

Die hier geschilderten Konflikte haben sich möglicherweise nicht in dieser Schärfe und Dramatik zugetragen. Für konkrete Auseinandersetzungen zwischen Piranesi und seinem Lehrer gibt es keine historischen Belege. In beiden Biographien wird allerdings als Ursache dieser Spannungen die voneinander abweichenden Auffassungen beider Graphiker bezüglich Technik und Anwendungsmöglichkeiten des Mediums der Radierung ausgemacht.<sup>1114</sup>

So verschieden ihre Werke auf den heutigen Betrachter noch wirken mögen, lassen sich doch durchaus Berührungspunkte und Analogien in der Tätigkeit beider Künstler feststellen.<sup>1115</sup>

Nur vier Jahre nach Giuseppe Vasi gelangt auch der zehn Jahre jüngere Piranesi nach Rom und etabliert sich in wenigen Jahren als ein erfolgreicher Künstler auf dem Druckgraphikmarkt der Ewigen Stadt. Giovanni Gaetano Bottari, der für die Illustrierung seiner Publikationen über die kapitolinische Antikensammlung 1741, 1748 und 1755 mit Giuseppe Vasi zusammengearbeitet hat, ist ein wichtiger Förderer Giovanni Battista Piranesis: Durch den Kontakt mit dem Bibliothekar der Corsini-Familie erhält Piranesi, wie

<sup>1113</sup> Legrand 1799 (1976), S. 139. Vgl.: Legrand 1799 (1921), S. 50–51; Legrand 1799 (1978), S. 223; Erouart / Mosser 1978, S. 214–256; Wilton-Ely 1978, S. 11; Coen 1996, S. 11; Höper 1999, S. 9.

<sup>1114</sup> Vgl.: Coen 1996, S. 11: „Da parte sua, l'artefice lagunare sceglie il laboratorio del corleonese perché era in rapida e continua ascesa sulla ribalta capitolina e per tal motivo forse abbisognava di personale. Diretta da un uomo giovane, energico e laborioso, la bottega vasiiana, inoltre differisce dalla maggior parte delle altre, impostate su un regime strettamente familiare: è verosimile che all'inizio degli anni Quaranta Giuseppe sia in grado di offrire agli allievi più meritevoli buone possibilità di sviluppo all'interno dell'azienda, mentre più tardi con l'ingresso del figlio Mariano, anch'egli aderirà alla formula tradizionale. La critica più accreditata, da Petrucci fino alla Scalabroni e alla Tozzi, ritiene che a spingere Giovan Battista nello studio del siciliano sia soprattutto il desiderio di apprendervi la tecnica della morsura a più riprese, al tempo non ancora molto diffusa. [...] L'esperienza nella bottega del siciliano matura Giovan Battista in un artefice perfettamente formato, com'è facile dimostrare osservando la sua opera d'esordio, 'La Prima Parte di Architetture', pubblicata nel 1743. Se lasciamo da parte i toni fin troppo romanzeschi usati dai primi biografi, l'abbandono del laboratorio del maestro potrebbe semplicemente ridursi al naturale e comprensibile desiderio da parte del veneto di affrontare 'in toto' l'onere – ma anche l'onore! – di un indirizzo artistico autonomo, peraltro ottenuto facendo leva su una committenza in parte diversa.“ Vgl. auch: Focillon 1918, S. 36–39; Scalabroni 1982, S. 17–20.

<sup>1115</sup> Vgl.: Focillon 1918, S. 37: „Giuseppe Vasi, plus vieux que Piranesi de dix années, fut comme lui un architecte conquis par la gravure. Comme lui, il fut l'un des poètes de la Rome antique et moderne, et aussi de ces pompes éphémères et splendides, chères au génie italien, encouragées par les princes depuis le quattrocento. Le parallélisme de leurs deux carrières a quelque chose de surprenant. Il suffirait à lui seul à démontrer que, dans l'histoire des arts, l'étude des influences et des milieux est un élément parfois trompeur, puisque, de ces deux artistes formés par une discipline sensiblement pareille, vivant à la même époque et dans la même ville, que tous deux ont élue comme une seconde patrie, s'appliquant à l'observation et à l'intelligence des mêmes objets, se servant de la même technique et des mêmes outils, enfin s'adressant au même public, l'un sans doute, l'aîné, est un homme d'un talent valeureux, puissant et probe, mais ne laisse aucune trace vraiment profonde, tandis que l'autre est un des maîtres les plus originaux et les plus larges de l'école italienne.“

bereits Vasi, Gelegenheit, die berühmte Graphiksammlung im Palast an der Via Lungara zu studieren und sich mit den Werken der vorhergehenden Generationen vertraut zu machen.<sup>1116</sup> Neben antiquarischen Abhandlungen, in denen sich Piranesi als ein ambitionierter Gelehrter und Archäologe zu erkennen gibt, entwickelt er Publikationen für Reisende, Veduten in Form großformatiger Einzelblätter, kleinere Illustrationen für Giovan Lorenzo Barbiellinis „Roma moderna distinta per rioni“ und Fausto Amideis „Varie vedute di Roma Antica e Moderna“ sowie einen Grundrissplan des zeitgenössischen Rom.<sup>1117</sup> Piranesi wendet sich hier an einen Kundenkreis, den auch Giuseppe Vasi mit seinen „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“, dem „Itinerario Istruttivo di Roma“ und dem „Prospetto dell’Alma Città di Roma“ bedient.<sup>1118</sup> In Reiseberichten und Katalogen graphischer Sammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts sind zahlreiche Werke beider Künstler überliefert. Die Publikationen Piranesis und Vasis bilden gleichermaßen das visuelle Gedächtnis der Reisenden und scheinen in denselben Milieus nördlich und südlich der Alpen als zuverlässige Darstellungen der Ewigen Stadt in Text und Bild studiert worden zu sein.<sup>1119</sup>

Trotz dieser Überschneidungen zwischen den Welten Piranesis und Vasis lässt sich, im unmittelbaren Vergleich jener druckgraphischen Werke, die die Künstler zeitlich parallel entwickeln und auf dem römischen Druckgraphikmarkt positionieren, eine große stilistische und konzeptionelle Distanz feststellen. Allein in der Betrachtung der von ihnen entworfenen Kolosseumbilder wird offensichtlich, wie breit das Spektrum an Darstellungsmöglichkeiten für eines der bedeutendsten römischen Monumente damals war und welche außerordentlichen Freiheiten das Thema der Stadtvedute und die Technik der Radierung dem Künstler des 18.

<sup>1116</sup> Focillon 1918, S. 39–40; Miller 1978, S. 128; Scalabroni 1982, S. 48–49, Kat. 26–29; Coen 1996, S. 9, S. 11–12; Wilton-Ely 1978, S. 16, S. 28; Höper 1999, S. 9–10, S. 148–151.

<sup>1117</sup> Zu diesen Publikationen: Hind 1922 (1967), S. 30–73; Focillon 1964, S. 50–57, Kat. 719–853; Miller 1978, S. 117–124; Wilton-Ely 1978, S. 25–47, S. 160; Höper 1999, S. 9–10, S. 253–298, S. 381–401, Kat. 14–15.

<sup>1118</sup> Der erstmals um 1774 von Giovanni Battista Piranesi publizierte Romplan wird über Querverweise in der Legende mit weiteren Werken desselben Künstlers verknüpft, in ähnlicher Weise, wie es Giuseppe Vasi mit seinen „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“, dem „Itinerario istruttivo“ und dem „Prospetto dell’Alma Città di Roma“ unternommen hat: „PIANTA DI ROMA E DEL CAMPO MARZO. / INDICE [...] 3 Monumento degl’ Archi del Condotto Antoniano erroneamente / detto l’Arco di Druso. Si veda Piranesi nelle sue antichità Ro- / mane Tomo pmo. Tav. XIX. Si avverte il lettore per brevità che / volendosi proseguire la citazione de monumenti pubblicati / ne 4 Tomi delle antichità Romane sarà in appresso così Mar- / cato cioè Antichità Romane A.<sup>a</sup> R.<sup>o</sup> Tomo pmo. Secd.<sup>o</sup> T.20., e 4.<sup>o</sup> [...] 23 Piramide di Caio Cestio. Vedute di Roma, e A.<sup>a</sup> R.<sup>o</sup> Tom. III. in 9 Tav. [...] 62 Rovine del Serraglio delle Fiere per uso dell’Anfiteatro Flavio / si veda le A.<sup>a</sup> R.<sup>o</sup> Tom. 4.<sup>o</sup> Tav. 53“. Vgl.: Hind 1922 (1967), S. 87; Scaccia Scafaroni 1939, S. 123, Kat. 236; Focillon 1964, S. 43, Kat. 600; Wilton-Ely 1994, Bd. 2, S. 1096–1097, Kat. 1008; Höper 1999, S. 297–298, S. 396–401, Kat. 15.

<sup>1119</sup> In dem 1786 erschienenen „Itinéraire Instructif“ weist Mariano Vasi seine Leser in dem Kapitel zu der Kirche Santa Maria del Priorato und den dortigen Grabmälern auf den wichtigen Konkurrenten seines Vaters hin: „L’Eglise de Ste. Marie du Prieuré de l’Ordre de Malthe. Le Cardinal Jean Baptiste Rezzonico qui en a été dernièrement Grand Prieur, fit retablir & embellir l’Eglise en 1765, sur les dessins du cav. Jean Baptiste Piranesi. Le tableau de la Vierge sur le maître Autel est d’André Sacchi. On y voit quelquel beaux tombeaux, le plus remarquables, son un à droite en entrant, qui est ancien, & sert a un Evêque de la Maison Spinelli; l’autre est du dit cav. Piranesi architecte & graveur célèbre.“ Zit. nach: Vasi 1786, Bd. 1, S. 407–408.

Jahrhunderts geboten haben. Dabei erweist sich das Giuseppe Vasi zugeschriebene Urteil über Giovanni Battista Piranesi, sei es auch von Jacques-Guillaume Legrand erdichtet, von nahezu prophetischer Bedeutung: „Ihr seid zu sehr Maler, mein Freund, um jemals Graphiker zu sein.“<sup>1120</sup>

#### 4.3.1) Die „Antichità Romane“ von 1748 und 1756:

##### Das Amphitheatrum Flavium in archäologischen Studien Piranesis

Im Jahr 1748 publiziert Giovanni Battista Piranesi eine erste Darstellung des römischen Kolosseums im Kontext seiner „Antichità Romane de’ Tempi della Repubblica, e de’ primi Imperatori, diseguate ed incise da Giambattista Piranesi Architetto Veneziano“.<sup>1121</sup> Der Künstler widmet dieses 30 Blatt umfassende Tafelwerk dem Bibliothekar der Corsini-Sammlung Giovanni Gaetano Bottari und unterstreicht dessen Bedeutung für seine eigenen Studien zur römischen Antike.<sup>1122</sup> Zwei Radierungen der Vedutensammlung sind Zeugnis für die intensive und kreative Auseinandersetzung Piranesis mit graphischen Werken der vorhergehenden Künstlergenerationen: Der Triumphbogen des Septimius Severus und der Ponte Rotto werden in Ansichten gezeigt, die auf Entwürfe Israël Silvestres zurückgehen, jenes französischen Zeichners und Radierers, der im 17. Jahrhundert ungewöhnliche und eigenwillige Darstellungen prominenter römischer Monumente entwickelt und auf dem Pariser Druckgraphikmarkt veröffentlicht hat.<sup>1123</sup>

<sup>1120</sup> Dementsprechend lautet Jacques-Guillaume Legrands Urteil über Giuseppe Vasis Radierungen: „Les estampes de Vasi ont du mérite mais elles sont un peu égales de ton et manquent de cette vigueur et de ce piquant d’effets qui frappe dans celles de Piranesi“. Zit. nach: Legrand 1799 (1978), S. 223. Vgl.: Legrand 1799 (1921), S. 50; Legrand 1799 (1976), S. 139.

<sup>1121</sup> Zu dieser Publikation: Focillon 1918, S. 62, S. 250–254; Hind 1922 (1967), S. 75–76; Borroni 1962, S. 215, Kat. 8119; Focillon 1964, S. 14–15, Kat. 41–71; Bettagno 1978, S. XII, S. 31–32; Miller 1978, S. 127–133; Wilton-Ely 1978, S. 29–30; Kissner 1990, S. 166, Kat. 343; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 144–175, Kat. 103–133; Höper 1999, S. 147–158, S. 325–328, Kat. 8; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600008.

<sup>1122</sup> Piranesi 1748 (nach 1778), Taf. 2: „Illmo e Rmo Sig. Prone Colmo La fama del Vostro straordinario sapere Mons. Illmo et Rmo ha così ripiene le nostre e le rimote contrade, che meraviglia non recherà ad alcuno, che io uomo usato in null’altro adoperare, che in disegni, in intagli, e in invenzioni d’Architettura Voi abbia prescelto cui indirizzare queste Antichità, che per me diseguate ed incise, sono venut’ora in pensiero di mandare alla luce. Felicissima occasione però sopra ogni altra è per me stata, che nella vastità di una profonda e sublime letteratura gran conoscitore Voi siate ancora di questi studj, ai quali in qualche modo io servo; o gl’inosservati e nascosti monumenti alla vista d’ogn’uno mettendo, o i palesi e chiari alle forestiere nazioni tramandando; poichè per tale mezzo ho potuto rendermivi noto, e divenire con ciò, non solo ammiratore da vicino di quelle singolari virtù, che in ogni luogo si celebrano, ma meritarmi in oltre in questo affare il favore e la benevolenza Vostra. [...] Priegovi intanto di prendere queste Antichità, che fregiate col Vostro chiarissimo nome vengon’ora alla luce, sotto la protezione Vostra; mentre io con la scorta di questa intrepido e sicuro all’Opra maggiore passo a dar mano.“ Vgl.: Focillon 1964, S. 14, Kat. 42; Miller 1978, S. 128; Höper 1999, S. 149, Abb. 77; S. 326, Kat. 8.2; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600008, Kat. 1.3.

<sup>1123</sup> Piranesi 1748 (nach 1778), Taf. 13: Radierung: 125 x 250 mm (Platte), 408 x 532 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Arco di Settimio Severo.“, beschr. r. u.: „1. Tempio della Concordia. / 2. Salita di Campidoglio“, bez. l. u.:

Für die Wiedergabe des römischen Amphitheaters verzichtet Piranesi, wie Silvestre, auf die bewährte Perspektive von Westen, die von Vedutenkünstlern des 16. bis 18. Jahrhunderts bevorzugt gewählt worden ist, um die Fassade des antiken Baus mit den zerstörten Strukturen der Ruine zu konfrontieren und zugleich das Monument in seinen topographischen Kontext einzubinden.<sup>1124</sup> Piranesi zeigt das Kolosseum in einer umfassenden Gesamtansicht von einem nördlich gelegenen Standpunkt (Abb. 80).<sup>1125</sup> Die Fassade des Amphitheaters, die Arkadengeschosse und die Attika sowie das Dekorationssystem aus Halbsäulen und Pilastern verschiedener Ordnungen rücken in den Fokus der Darstellung. Anders als in den Kompositionen Israëls Silvestres und Giuseppe Vasis wird der Betrachter in die unmittelbare Nähe des antiken Monuments versetzt. Er befindet sich am Fuße des Monte Esquilino und wendet sich in Richtung Süden dem Kolosseum zu. Hinter ihm sind die Ausläufer der Vigna Sinibaldi, jenes Gartenareals, das sich den Monte Esquilino hinauf bis zu den weiter nördlich gelegenen Trajansthermen zieht, zu lokalisieren.<sup>1126</sup> Die ungewöhnliche Position des von Piranesi gewählten Betrachterstandpunkts in dem schmalen Areal zwischen dem steil ansteigenden Hügel und der mächtigen Fassade des Amphitheaters wird in der Gestaltung der

---

„Israel Silvestre del.“, bez. r. u.: „Piranesi S.“, num. r. u.: „Tav. 13“. Piranesi 1748 (nach 1778), Taf. 14: Radierung: 124 x 254 mm (Platte), 408 x 531 mm (Blatt), beschr. u.: „Ponte Senatorio oggi detto Ponte rotto.“, beschr. r. u.: „1. Tempio di Vesta. / 2. Tempio della Fortuna virile. / 3. Parte dell’antico Palatino.“, bez. l. u.: „Israel Silvestre del.“, bez. r. u.: „Piranesi S.“, num. l. u.: „Tav. 14“. Angaben nach: Höper 1999, S. 327, Kat. 8.13–14. Vgl.: Hind 1922 (1967), S. 75–76, Kat. 13–14; Focillon 1964, S. 15, Kat. 54–55; Bettagno 1978, S. 32, Kat. 109–110, Abb. 109–110; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 158–159, Kat. 116–117. Zu den Radierungen Israëls Silvestres und Stefano della Bellas als mögliche Studienobjekte und Inspirationsquellen für Giovanni Battista Piranesi: Miller 1978, S. 128–130.

<sup>1124</sup> Lediglich in einer Radierung des französischen Graphikers wird das Kolosseum in einer Ansicht von Westen dargestellt. Vgl. hierzu das Kapitel „3.2.2) Stefano della Bella und Israëls Silvestre: Das Kolosseum und der Konstantinsbogen. Reformulierungen einer klassischen Romvedute“ in dieser Arbeit. Das Kolosseum ist in Silvestres Komposition aber so weit aus der Bildmitte verschoben, dass es vom rechten Rand größtenteils überschritten wird. Das Zentrum der Darstellung dominiert ein riesiger, kunstvoll verschlungener Baum. Silvestre hat hier die klassische Kolosseumsansicht mit Meta Sudans und Konstantinsbogen so eigenwillig interpretiert, dass sie für den Betrachter erst auf den zweiten Blick erkennbar wird.

<sup>1125</sup> Piranesi 1748 (nach 1778), Taf. 12: Radierung: 135 x 272 mm (Platte), 408 x 532 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Anfiteatro Flavio detto il Colosseo in Roma.“, beschr. r. u.: „1. Arco di Costantino. / 2. Monte Palatino.“, bez. l. u.: „Piranesi fecit“, num. l. u.: „Tav. 12“. Angaben nach dem Exemplar: Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. B 400, A 61/2379(13). Vgl.: Hind 1922 (1967), S. 75–76, Kat. 12; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 163, Kat. 1616; Petrucci 1953, S. 262, Kat. 370c, Tav. 12; Focillon 1964, S. 15, Kat. 53; Bettagno 1978, S. 32, Kat. 108, Abb. 108; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 157, Kat. 115; Höper 1999, S. 154, Abb. 86, Kat. 8.12; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600008, Kat. 1.13.

<sup>1126</sup> Die unmittelbare Umgebung des Kolosseums wird in den Romplänen Giovanni Battista Nollis (1748) und Giovanni Battista Piranesis (1774) dokumentiert. Zu der Zusammenarbeit beider Künstler: Scaccia Scafaroni 1939, S. 119, Kat. 227; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 236, Kat. 169b, Taf. 419; Bettagno 1978, S. 15–16, Abb. 30; Miller 1978, S. 105–107; Bevilacqua 2004, S. 26–29; Bevilacqua / Gori Sassoli 2006, S. 267, Kat. 1.3. Zu der Wahl des Betrachterstandpunkts in den Darstellungen dieser Serie: Miller 1978, S. 130–131: „[...] nicht mehr aus einer unbestimmten Vogelperspektive, sondern wie am Boden kauern – wenn schon als Riese, der sich als Gulliver über die winzigen Staffagefiguren erhebt –, starrt der Betrachter verwundert auf das breite Band der antiken Trümmer, die als trotzige Monumente von der Zeit zerfressener Größe über den niedrigen Horizont empordrohen. Die Augenlinie fällt nahezu mit dem unteren Bildrand zusammen: wir sehen von unten, gewissermaßen eingegraben in den Schutt der Jahrhunderte, die Säulen und Mauern hinauf, in die Wölbungen und Bogen der Triumphore, so daß wir alle Relation zum Betrachter und zum Ambiente verlieren müssen.“

Vedute dezidiert herausgearbeitet: Dunkle, schemenhafte Silhouetten, wohl von Bäumen, Sträuchern und Steinbrocken, wie sie in den Ausläufern der Vigna Sinibaldi gestanden und gelegen haben mögen, schieben sich von links und rechts in das Sichtfeld des Betrachters herein. Der sich in der vordersten Bildebene erstreckende Erdboden liegt im dunklen Schatten des Monte Esquilino. Die klaustrophobische Enge, die in der räumlichen Disposition des Bildvordergrundes herrscht, wird jedoch durch die von Piranesi entwickelte Lichtführung gemildert: Eine hell erleuchtete Schneise zieht sich durch das Dunkel von der vorderen Bildebene bis zu dem Hauptmotiv der Vedute und lenkt so den Blick des Betrachters aus dem ihn umgebenden Dunkel hinaus. Einzelne Fußgänger scheinen sich innerhalb dieser hellen Zone auf das Kolosseum zuzubewegen. Daneben ist eine einzelne Gestalt, die sich wohl zu einer Rast auf einem der Steinbrocken der Vigna Sinibaldi niedergelassen hat, im Schatten erkennbar.

Unmittelbar hinter dieser schmalen, von Hell-Dunkel-Kontrasten geprägten und von einzelnen Staffagefiguren verhalten belebten vorderen Bildebene ist das Hauptmotiv der Vedute sichtbar: Das Kolosseum dominiert den gesamten Mittelgrund der Komposition. Es erstreckt sich in riesigen Dimensionen über vier Fünftel in der Breite und nahezu über drei Viertel in der Höhe der gesamten Bildfläche. Dieses alles beherrschende Motiv verschiebt Piranesi jedoch aus der Mittelachse zum linken Bildrand und öffnet so seine Vedute nach Südwesten. Hier sind der Triumphbogen des Konstantin und ein Teil des Monte Palatino sichtbar. Diese werden nicht nur in ihrer Positionierung im Bildraum, sondern auch in der Gestaltung der Radierung als untergeordnete Elemente der Komposition behandelt: Ihre Formen sind mit wenigen Linien vage umrissen, ihre Konturen scheinen in der Ferne zu verschwimmen. Zugleich werden sie aber mit Verweisnummern gekennzeichnet und in der am unteren Blattrand beigefügten Legende explizit benannt.

Während Lieven Cruyl, Israël Silvestre und Giuseppe Vasi in ihren Radierungen das Kolosseum, den Konstantinsbogen, die Meta Sudans und die umliegenden Hügel als eine kompositorische Einheit innerhalb des städtischen Raumes präsentieren, verzichtet Piranesi auf eine Einbindung des Monuments in die Topographie des zeitgenössischen Rom. Sein Blick fokussiert allein das antike Bauwerk. Der landschaftliche und der urbane Kontext werden lediglich am Rande und nur schemenhaft wahrgenommen. Die räumliche Konstellation von Kolosseum und Konstantinsbogen wird als eine riesige, nahezu unüberbrückbare Distanz zwischen dem Hauptmotiv und den Elementen des Bildhintergrundes erfasst. Die topographische Nähe dieser beiden bedeutenden antiken Monumente ist jedoch bereits in einer der vorhergehenden Radierungen der Serie

angeklungen (Abb. 81).<sup>1127</sup> In der Tafel „Arco di Costantino in Roma“ präsentiert Piranesi das Hauptmotiv von einem im Inneren des Amphitheaters gelegenen Betrachterstandpunkt: Der Konstantinsbogen erscheint umrahmt von einer dunkel verschatteten Arkadenöffnung.<sup>1128</sup> Das Kolosseum, das für die Komposition dieser Vedute also von entscheidender Bedeutung ist, wird, anders als die Hintergrundmotive in der Tafel „Anfiteatro Flavio detto il Colosseo in Roma“, nicht mittels einer Bildlegende identifiziert. Der Künstler lässt es lediglich als einen dunklen Rahmen für sein Hauptmotiv in Erscheinung treten, als einen Schatten, der das Sichtfeld des Betrachters einengt und zugleich konzentriert, in ähnlicher Weise, wie es in der Darstellung des römischen Amphitheaters durch die Landschaftsmotive der Vigna Sinibaldi geschehen ist.<sup>1129</sup>

Trotz des recht kleinen Formats der Radierung wirkt das Kolosseum in der Komposition Piranesis als ein außerordentlich massiver Baukörper.<sup>1130</sup> Der zunehmende Verfall der antiken Architektur wird nicht thematisiert, auch wenn einzelne Bruchstellen in der Fassade, insbesondere im Bereich des Kranzgesimses, und die sich auf den Mauerzügen und in den Öffnungen ausbreitende Vegetation durchaus zu erkennen sind.

Das von links oben einfallende Licht lässt das Relief der Fassade in seinen Einzelheiten, die Halbsäulen und Pilaster mit ihren Postamenten und Kapitellen, die Konsolen zur Befestigung des Sonnensegels, die Gebälke der verschiedenen Geschosse, die Pfeiler mit ihren Kämpfern sowie das den gesamten Bau abschließende und bekrönende Kranzgesims prägnant

<sup>1127</sup> Piranesi 1748 (nach 1778), Taf. 9: Radierung: 130 x 260 mm (Platte), 408 x 532 mm (Blatt), beschr. r. u.: „ARCO DI COSTANTINO IN ROMA“, bez. l. u.: „PIRANESI F.“, num. l. o.: „Tav. 9“. Angaben nach: Höper 1999, S. 327, Kat. 8.9. Vgl.: Focillon 1964, S. 15, Kat. 50; Hind 1922 (1967), S. 75–76, Kat. 9; Bettagno 1978, S. 32, Kat. 105, Abb. 105; Wilton-Ely 1978, S. 29–30, Abb. 33; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 154, Kat. 112; Höper 1999, S. 151, Abb. 81, S. 327, Kat. 8.9; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600008, Kat. 1.10.

<sup>1128</sup> Die Idee, ein prominentes Monument der Stadt Rom, aus dem Inneren des Kolosseums heraus in den Blick zu nehmen, ist bereits 1629 in der Vedutenfolge Giovanni Battista Mercatis entwickelt worden, in einer Ansicht der Kirche Santo Stefano Rotondo. Vgl.: Mercati 1629, Taf. 13: Radierung: 96 x 130 mm (Platte), 152 x 201 mm (Blatt), beschr. l. o.: „Veduta dall’anfiteatro a S.<sup>o</sup> Stefano Rotondo“, num. l. o.: „13“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.B.26.

<sup>1129</sup> Miller 1978, S. 131: „Der Effekt unvergleichlicher Erhabenheit wird noch verstärkt, indem Piranesi die Monumente so nahe heranrückt, daß sie vom oberen Bildrand halb abgeschnitten werden: die Platte ist nicht länger Herr des Dargestellten. Die gestauchte Bildhöhe – in der callotschen Vedute des 17. Jahrhunderts nur durch die Streckung des Szenenausschnittes zum Panorama bedingt und kaum störend bei dem unbehinderten Blick über den Himmel – wird von Piranesi aus dem Gefühl der Atemnot vor der Wucht und Massigkeit der Antike neu motiviert. Der phantasmagorische Zug, den so die Stadtansicht gewinnt und der die andrängenden Ruinen und die bestürzend aufgerissenen Durchblicke (wie bei der doppelt gerahmten und doppelt gedrückten Vedute des Konstantinsbogens, Foc. 50) den Visionen der ‘Invenzioni di Carceri’ annähert, wird von Piranesi durch die scharfen Hell-Dunkel-Kontraste unterstrichen, deren bewegtem Wechselspiel die betont skizzenhaften Details der Architektur hingeopfert werden.“ Vgl.: Wilton-Ely 1978, S. 30.

<sup>1130</sup> Piranesi 1748 (nach 1778), Taf. 12: 135 x 272 mm (Platte), 408 x 532 mm (Blatt). Nicht nur das Format der Darstellung, sondern auch das Verhältnis von Bildfläche zu Blattgröße unterscheidet sich deutlich von der Kolosseumstafel in Giuseppe Vasis „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“. Vasi 1747–1761, Bd. 2, Taf. 33: 212 x 303 mm (Platte), 272 x 397 mm (Blatt). Vgl. auch die klassischen Kolosseumsveduten von Lieven Cruyl und Alessandro Specchi: Cruyl / De Rossi 1666, Taf. 2: 212 x 303 mm (Platte), 272 x 397 mm (Blatt). Specchi 1703, Einzelblatt: 493 x 695 mm (Platte), 590 x 838 mm (Blatt).

hervortreten. An der lichtabgewandten rechten Seite des Kolosseums dagegen dringt die Helligkeit von hinten durch die Öffnungen in der Fassade hervor. Die Oberfläche der Außenwand ist dunkel verschattet. Hier wird die Tiefe und Substanz der Mauer durch die sich scharf abzeichnenden Schatten im Inneren der Arkaden nachvollziehbar.

Die riesige Bruchstelle, mit der im Westen des Baus nahe dem Konstantinsbogen die Fassade des Amphitheaters abrupt endet und die inneren Strukturen offen liegen, rückt Piranesi aus dem Blickfeld heraus. Er konzentriert sich ausschließlich auf die Monumentalität und Größe der antiken Architektur, die anhand der weitgehend intakten Nordfassade überzeugend zu vermitteln sind. Von den im 18. Jahrhundert noch vorhandenen 33 der ursprünglich 80 Arkadenachsen zeigt Piranesi immerhin 30. So präsentiert er den Rundbau des Kolosseums als eine homogene, in sich geschlossene Architektureinheit und blendet das Geborstene und Zerstörte der antiken Strukturen aus. Die Zeugnisse nachträglicher Eingriffe in den ursprünglichen Baubestand des Monuments werden ebenso ignoriert. Die in den unteren Arkadenöffnungen eingezogenen Schutzmauern sind kaum zu erkennen. Die an der Außenwand im Osten und Westen angebrachten Kreuze und Inschriften bleiben aus dieser Perspektive gänzlich unsichtbar.

In seiner Radierung zielt Piranesi weniger auf eine nüchterne, aktuelle Bestandsaufnahme der Kolosseumsruine in ihren erhaltenen und ihren zerstörten Partien. Sein Anliegen scheint vielmehr zu sein, dem Betrachter der „Antichità romane“ eine Idee von der zeitlosen Pracht und Würde dieser antiken Architektur zu vermitteln. Hierfür verzichtet der Künstler auf eine Einbindung des Baus in die konkrete Stadt seiner eigenen Zeit. Die im Bildvordergrund sichtbaren Elemente der Vigna Sinibaldi werden nur vage angedeutet. Sie umrahmen als dunkle Silhouetten den im Mittelgrund der Komposition mächtig und dunkel aufragenden Kolosseumsbau. Dieser wird, über das Motiv der sich auf den Mauerzügen frei ausbreitenden Vegetation, mit seiner unmittelbaren Umgebung zu einer landschaftlichen Einheit verbunden: Die Pflanzen, die auf den Kanten der Gesimse und in den Öffnungen erkennbar sind, scheinen die steinerne Substanz und das Statische der Architektur zu mildern und das Monument als einen Bestandteil der Natur in eine quasi überzeitliche Dimension zu heben.<sup>1131</sup>

Dieser gegenüber Werken des 17. Jahrhunderts und auch jenen des Giuseppe Vasi neuartigen Interpretation der Kolosseumsvedute entspricht die technische Ausarbeitung im Medium der

---

<sup>1131</sup> Vgl.: Miller 1978, S. 131: „Bei der nervösen Strichführung der Umrißlinien wie der Schraffuren und bei dem geschärften Sinn des Rocaille-Virtuosen für das Spiel mit der Überraschung und für die Vertauschbarkeit der inhaltlichen Gewichte löst sich das Raumgefüge der Realität ganz auf: die zwischen Sträucher und Mauerbrocken, zwischen Hirt und Herden in den flirrenden Mittagshimmel geritzten Umrisse antiker Ruinen und moderner Kirchenfassaden rücken auf imaginäre Distanz, werden zu magischen Spiegelungen einer nicht einholbaren Fata Morgana.“

Druckgraphik. Piranesi zeichnet seine Motive in einer äußerst freien Manier. Die Linien der Radierung sind teils dünn gestrichelt, kräftig durchgezogen, im Zickzack geführt, um kurze Häkchen und einzelne Punkte ergänzt. Die schmale Umrisslinie der Darstellung wird an zahlreichen Stellen ignoriert und übergangen: Das Temperament des Künstler scheint die Konvention des gerahmten Bildes sprengen zu wollen. Durch das Verfahren der Stufenätzung erreicht Piranesi in seiner Komposition subtile Tonwerte, die die atmosphärische Wirkung des Lichts im illusionistischen Bildraum und auf den einzelnen Motiven differenziert erfassen. Dem druckgraphischen Blatt wird der Charakter einer ausgreifenden und energischen, aber zugleich anspruchsvoll und malerisch gestalteten Handzeichnung verliehen.

Eine Gegenüberstellung dieser Radierung mit dem 1752 publizierten Kolosseumbild in den „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“ lässt das Giuseppe Vasi zugeschriebene Urteil über die Kunst Piranesis in einem neuen Licht erscheinen (Abb. 76). Vasis Radierungen nähern sich in ihrem gleichmäßigen Linienbild und den sorgfältig gezogenen Parallel- und Kreuzschraffuren der kühlen, rationalen Ästhetik von Kupferstichen. Es wäre immerhin vorstellbar, die Entwürfe Vasis mit einem Grabstichel auszuführen, ohne dass die Leistungen seiner Vedutenkunst gänzlich verloren gingen, eine Möglichkeit, die bei Piranesis Werk sicherlich absolut ausgeschlossen wäre.

Trotz des sehr freien Umgangs mit dem Thema der Romvedute und der druckgraphischen Technik bietet Giovanni Battista Piranesi eine durchaus realitätsnahe und überzeugende Wiedergabe des Kolosseums. Allein durch die Wahl des Betrachterstandpunkts und des Bildausschnitts präsentiert er das prominente Monument im Einklang mit dem Anliegen seiner Publikation, adäquate Bilder der „Antichità Romane“, der steinernen Zeugen römisch-antiker Vergangenheit, im Medium der Radierung zu entwickeln.<sup>1132</sup> Nicht nur in der technischen und kompositorischen Ausgestaltung seiner graphischen Darstellung entfernt sich Piranesi dezidiert von seinem Lehrer und Kollegen Giuseppe Vasi, der nur zwei Jahre zuvor mit dem „Libro primo“ der „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“ den Auftakt seiner „Roma Visuale“ auf dem Druckgraphikmarkt Roms positioniert hat.<sup>1133</sup>

<sup>1132</sup> Vgl.: Höper 1999, S. 151: „Für jedes Bauwerk findet Piranesi die ihm gemäße Form der Wiedergabe: So erscheint das mächtige Colosseum massiv und mit tiefen Schatten versehen, das kleinere und grazilere Amphitheater in Pola hingegen als zartes, von rankenden Gräsern durchzogenes, fast fragiles Gebilde, das sich sanft im Meer spiegelt. Das Amphitheater in Verona, das im Inhaltsverzeichnis den Zusatz ‘detto l’arena’ erhält, hingegen ist aus der Vogelschauerspektive gesehen, die Spielfläche mit zahlreichen, meist lange Stöcke haltenden Figuren belebt, als würde eine Art Aufmarsch stattfinden, der dem heutigen Betrachter unwillkürlich Opernbesuche in der Arena von Verona ins Gedächtnis rufen lässt.“

<sup>1133</sup> Vgl.: Miller 1978, S. 105: „Die bedrohliche und zugleich mitreißende Phantastik in Piranesis Sehweise und die ungebändigte Exzentrizität seines genialischen Temperaments waren es, die ihn von Anfang an aus der Zahl der Veduten-Maler und -Radierer rätselhaft abhoben. Aber in seinen veröffentlichten Kunstübungen verbarg Piranesi für lange Jahre seine Chimären hinter der Beschwörung des Gesehenen, drängte er seine Subjektivität in das suggestiv-vergegenwärtigte Abbild einer von ihm unabhängigen Realität römischer und römisch antiker



1756 veröffentlicht Piranesi eine weitere Publikation, die dem Thema der römischen Antike gewidmet ist, unter einem ähnlichen Titel wie die 1748 erschienenen Radierungen, „Le Antichità Romane“.<sup>1134</sup> Ein neues und zukunftsweisendes Bild des Kolosseums wird hier entworfen, im Kontext einer wissenschaftlichen Abhandlung, in der sich Piranesi nicht nur als Künstler, Graphiker und Illustrator, zu erkennen gibt, sondern zugleich seinen Ruhm als Archäologe und Antikenforscher begründet.<sup>1135</sup>

In seinem Vorwort, der „Prefazione agli studiosi delle antichità romane“, formuliert Piranesi die Zielsetzung des Werkes: Die erhaltenen Monumente des antiken Rom sollen in umfassender Weise, in Bestandsaufnahmen des Äußeren und Inneren, in Grund- und Aufrissen der architektonischen Struktur sowie in Analysen zu Technik und Baumaterial, dokumentiert werden. Piranesis Fähigkeiten als Radierer und Vedutenkünstler verbinden sich mit dem wissenschaftlich-analytischen Blick des Archäologen und Architekten auf das zu erörternde Material:

„e vedendo io, che gli avanzi delle antiche fabbriche di Roma, sparsi in gran parte per gli orti ed altri luoghi coltivati, vengono a diminuirsi di giorno in giorno o per l'ingiuria de' tempi, o per l'avarizia de' possessori, che con barbara licenza gli vanno clandestinamente atterrando, per venderne i frantumi all'uso degli edifizj moderni; mi sono avvisato di conservarli col mezzo delle stampe, animatovi dalla Sovrana Beneficenza del Regnante Sommo Pontefice BENEDETTO XIV, che fra le gravissime cure del suo glorioso Pontificato, ha sempre riguardata con ispezial propensione, e promossa la cultura e delle arti liberali, e delle Antichità Romane, coll'avere instituita in di loro riguardo una particolare Accademia, ed arricchito il Museo Capitolino di antiche Statue, e di molti altri illustri Monumenti per

---

Machtentfaltung. Nur der geduldigen Überwindung des Capriccio, der freien und bequemen Selbstaussprache im Bild, und der nicht minder geduldigen Fehde gegen die Routine des Handwerks konnte es gelingen, das spröde Genre der Vedute für die Verwandlung Roms in die Poesie seiner Radierungsfolgen gefügig zu machen. Die imaginären Kaiserstädte und Ruinen-Idyllen der 'Prima Parte' und der 'Grotteschi', selbst die abenteuerlichen Fieber-Visionen seiner Kerkerwelt waren, das Rüstzeug der Perspektive erst einmal vorausgesetzt, vergleichsweise leicht in Anschauung umzusetzen, da hier nur die Phantasie sich selbst Grenzen setzte. Im panoramatischen Blick über einen der vertrauten Plätze Roms, in der gesteigerten Wiedergabe verfallener Tempel und unkenntlich gewordener Mauerreste, in der Wiederherstellung mühselig vermessener und rekonstruierter Ruinen, mußte Piranesis Einbildungskraft sich, freiwillig zur Dienstmagd der Realität herabgestiegen, ganz neue und mittelbare Wege suchen, wollte sie die in seinem Inneren aufgegangenen Bilder römischer Größe auf die Radierplatte bannen. Systematisch erprobte er die Möglichkeiten der Vedute, bis er ihre Eigenheiten ganz seiner Sehweise anverwandelt hatte. Schritt für Schritt eroberte er sich jetzt, hellstichtiger und bewußter geworden durch seinen Aufenthalt in Venedig, das Erscheinungsbild und die Struktur der Stadt Rom.“

<sup>1134</sup> Ein Verkaufskatalog der Buchhandlung Bouchard und Gravier, der in den 1756 erschienenen „Antichità Romane“ abgedruckt ist, verzeichnet beide Werke zur römischen Antike: „Opere finora date in luce dall'Autore, e loro rispettivi prezzi, à quali si vendono in Roma dai Sig. Bouchard, e Gravier. Mercanti Libraj. I presenti quattro Volumi: al prezzo di Zecchini quindici. [...] Vedute di Antichità Romane, si di Roma, che dell'Italia in trenta fogli, carta papale: al prezzo di paoli sedici.“ Seit der Mitte der 1760er Jahre trägt die ältere Publikation den Titel „Alcune vedute di archi trionfali, ed altri monumenti inalzati da Romani parte de quali si veggono in Roma, e parte per l'Italia disegnate ed incisi da Gio. Battista Piranesi“, vermutlich um Verwechslungen mit den neueren „Antichità Romane“ zu vermeiden. Vgl.: Hind 1922 (1967), S. 76; Focillon 1964, S. 14; Bettagno 1978, S. 31, Abb. 94–95; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 145, Kat. 103; Höper 1999, S. 147, Kat. 8.1.

<sup>1135</sup> Zu dieser Publikation: Focillon 1918, S. 63–73; Hind 1922 (1967), S. 83–84; Petrucci 1953, S. 241–252, Kat. 1–229; Focillon 1964, S. 20–32, Kat. 144–395; Volkmann 1965, S. 38–49; Bettagno 1978, S. XIII; Miller 1978, S. 152–183; Monferini 1978, S. 33–39; Wilton-Ely 1978, S. 54–63; Kissner 1990, S. 162, Kat. 342.2; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 327–582, Kat. 279–528; Höper 1999, S. 12–13, S. 166–198, S. 332–352, Kat. 10; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600010.

ischiaramento della Storia sì sacra che profana. Ho perciò ritratto ne' presenti volumi colla squisitezza possibile i predetti avanzi, rappresentandone molti non solo nel loro prospetto esteriore, ma anche in pianta, e nell'interno: distinguendone le membra per via di sezioni, e profili: e indicandone i materiali, e talvolta la maniera della loro costruzione, secondo qualche ho potuto ritrarre nel decorso di molti anni da infaticabili esattissime osservazioni, cavi, e ricerche: cose che non sono mai state praticate per l'addietro, e che possono servire particolarmente alla dilucidazione de' precetti di Vitruvio, relativi al ripartimento, consistenza, maestà, e venustà delle fabbriche sull'esempio degli avanzi che si dimostrano nella presente Opera.<sup>1136</sup>

Die Vorgehensweise Piranesis, die für die Anlage des ersten Bandes der „Antichità Romane“ grundlegend ist, lässt sich anhand des von ihm entwickelten Bildmaterials präzise nachvollziehen.<sup>1137</sup> Unmittelbar im Anschluss an das einleitende Vorwort wird eine der wichtigsten Quellen zur Topographie des antiken Rom vorgestellt und zugleich mit den im 18. Jahrhundert noch vorhandenen Überresten der römischen Antike eng verknüpft: In einer großformatigen, sich über zwei Buchseiten erstreckenden Tafel präsentiert Piranesi einen Stadtplan, in dem die antiken Monumente gemäß ihrem aktuellen Erhaltungszustand in Verbindung mit den geographischen Gegebenheiten Roms, dem Flusslauf und der Insel des Tibers, den sieben Haupthügeln und den kleineren Nebenerhebungen erfasst sind (Abb. 82).<sup>1138</sup> Das dichte Gefüge der nachantiken Bebauung, die Kirchen, Paläste, Straßenzüge und Platzanlagen des zeitgenössischen Rom, werden gänzlich ausgeblendet. Das kaiserliche Amphitheater erscheint, mit seinem neuzeitlichen Namen „Colosseo“ und der Nummer „310“ bezeichnet, entsprechend seiner tatsächlichen Lage in dem vom „MONTE ESQVILINO“, „MONTE CELIO“ und „MONTE PALATINO“ umschlossenen Tal. Die Wiedergabe des Kolosseums konzentriert sich auf die allgemeine Struktur des Baus: Die ellipsenförmige Anlage, die im Norden erhaltene Fassade, die äußeren Umgänge und die einst unter den Zuschauerreihen gelegenen Mauerzüge werden in einem schematischen Grundriss erfasst, ohne die einzelnen Details der Architektur genauer zu fokussieren.

<sup>1136</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, S. 1. Vgl.: Focillon 1918, S. 69–70; Miller 1978, S. 159; Wilton-Ely 1978, S. 54; Höper 1999, S. 167.

<sup>1137</sup> Die Reihenfolge der Bild- und Textseiten in dem Exemplar der Universitätsbibliothek Bonn (Dh 1'263) scheint in einigen Details von Piranesis Konzeption des „Tomo primo“ abzuweichen. Die ursprüngliche Reihenfolge der Tafeln und der zugehörigen Textseiten wird daher aus den von Piranesi selbst auf den Blättern angebrachten Nummerierungen und Beschriftungen rekonstruiert.

<sup>1138</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 2: Radierung: 464 x 675 mm (Platte), 501 x 795 mm (Blatt), beschr. m. o.: „ROMA“, beschr. u.: „PIANTA di Roma disegnata colla situazione di tutti i Monumenti antichi, de' quali in oggi ancora se ne vedono gli avanzi, ed / illustrata colli Framm.<sup>ii</sup> di Marmo della Pianta di Roma antica, scavati, saranno due secoli, nelle Rovine del Tempio di Romolo; ed ora esistenti nel Museo di Campidoglio.“, bez. I. u.: „Piranesi Archit. dis. et inc.“, num. r. o.: „Tom. I. II.“ Angaben nach dem Exemplar: Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek, Dh1' 263 (1). Vgl.: Scaccia Scarafoni 1939, S. 39, Kat. 48; Petrucci 1953, S. 241, Kat. 2; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 79–80, Kat. 35, Bd. 2, Taf. 69; Focillon 1964, S. 21, Kat. 153; Miller 1978, S. 165, S. 177, S. 430, Anm. 98; Monferini 1978, S. 38, Kat. 155, Abb. 155; Wilton-Ely 1978, S. 52, S. 55, Abb. 72; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 336, Kat. 288; Höper 1999, S. 168, Abb. 108, S. 332, Kat. 10.4; Bevilacqua 2004, S. 28–29, Abb. 14, S. 107, Kat. III.7; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600010, Kat. 1.1.4.

Piranesi gewährt hier einen ersten Überblick über den erhaltenen Bestand, die Disposition und Lage der antiken Monumente im städtischen Areal. Der Künstler vermittelt zudem, durch sorgfältig ausgeführte Schraffuren, einen Eindruck von dem charakteristischen Relief der römischen Landschaft mit ihren teils steil ansteigenden Hügeln, den sich dazwischen erstreckenden Senken sowie dem geschwungenen Lauf des Tibers, Faktoren, die die Gestalt der Stadt über die Jahrhunderte hinweg wesentlich geprägt haben.<sup>1139</sup>

Die aurelianische Mauer, die das von Piranesi fokussierte städtische Areal umfängt, markiert zugleich den Rand der im Zentrum der Komposition postierten Romkarte. Dem Betrachter wird nun, durch die illusionistische Ausgestaltung der Radierung, eine weitere Realitätsebene eröffnet. Das Thema der städtischen Topographie und der in ihr enthaltenen antiken Monumente wird aufgegriffen und inhaltlich erweitert. Der Künstler entwirft seine Romkarte als einen dreidimensional hervortretenden Körper, eine dünne Steinplatte, die auf einen dunklen Untergrund gelegt zu sein scheint. An ihren Rändern werden schmale Schatten sichtbar. Zu beiden Seiten der Karte fügt Piranesi Elemente hinzu, die analog gestaltet und demselben illusionistischen Bildraum zuzuordnen sind: Einzelne, offenbar aus einem größeren Kontext herausgebroche Steinfragmente werden durch die am unteren Rand der Tafel angebrachte Bildunterschrift als „Frammenti di Marmo della Pianta di Roma antica“ identifiziert, als Bruchstücke der „Forma Urbis Romae“, jenes berühmten antiken Marmorplanes, der 1562 in mehreren Teilen nahe der römischen Kirche Santi Cosma e Damiano entdeckt wurde. Die am oberen Rand der Tafel sichtbaren, ebenfalls illusionistisch hervortretenden Buchstaben, die sich zu dem Städtenamen „ROMA“ verbinden, beziehen sich sowohl auf diese originalen Fragmente aus antiker Zeit als auch auf den von Piranesi entwickelten Stadtplan. Der Künstler transportiert so die von ihm angefertigte Bestandsaufnahme zu den in Rom erhaltenen Überresten der Antike in dieselbe Wirklichkeitsebene wie die ehrwürdige „Forma Urbis Romae“. Beide Quellen zur Topographie der antiken Stadt fügen sich kompositorisch und inhaltlich zu einer geschlossenen Einheit.<sup>1140</sup>

<sup>1139</sup> In den erläuternden Textseiten, die dieser Tafel beigelegt sind, weist Piranesi explizit auf Veränderungen hin, die die römische Landschaft im Lauf der Jahrhunderte erfahren hat. Wie die Monumente sind auch die römischen Hügel in Piranesis Karte gemäß ihrem aktuellen Zustand gezeigt: „Il finora riferito è tutto ciò che rimane scoperto in Roma delle antiche fabbriche. Si avverte però, che la disposizione de' Colli è diversa in molte parti dall'antica, atteso il loro accrescimento sì in altezza che in estensione per le rovine delle medesime fabbriche. Mi riservo pertanto di dimostrare la primiera loro costituzione nella grande Icnografia di Roma antica che sto in procinto di dare alla luce.“ Zit. nach: Piranesi 1756, Bd. 1, S. 40 („Indice o sia spiegazione delle vestigia di Roma antica, delineata nell'anteposta tavola topografica“).

<sup>1140</sup> Zu der antiken „Forma Urbis Romae“: Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 1, S. 49–62; Caretoni 1960; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 39–42, Kat. 1, Bd. 2, Taf. 1–11; Kandler 1969, S. 18; Almeida 1981; Reynolds 1996. Im „Stanford Digital Forma Urbis Romae Project“ der University Stanford sind alle 1186 erhaltenen Teile der „Forma Urbis Romae“ in einer Datenbank erfasst. Fotos und allgemeine Informationen zu den Bruchstücken

So lassen sich einige der auf den Fragmenten erkennbaren Teilgrundrisse mit den im zentralen Plan dokumentierten Monumenten in Beziehung setzen: Mehrere Bruchstücke, die offenbar ursprünglich zu einem einheitlichen Grundriss gehört haben, werden im unteren Bereich der Radierung angeordnet und durch die Beschriftung „THEATRVM MARCELLI“ mit dem konkreten römischen Bau, der in Piranesis Stadtplan als „Teatro di Marcello“ erscheint, verbunden.<sup>1141</sup>

Die herausragende Bedeutung der „Forma Urbis Romae“ für das Studium der römischen Antike spiegelt sich zudem in der physischen Präsenz, die ihren Fragmenten in der perspektivischen Konstruktion der gesamten Tafel verliehen wird: Während der zentrale Übersichtsplan auf die eigentliche Bildfläche beschränkt ist, durchbrechen einzelne Bruchstücke des antiken Planes den unteren Rand der Darstellung und ragen in das dort angeschlossene Schriftfeld hinein. Sie liegen quasi als dreidimensionale Plattenfragmente auf der zweidimensionalen Schrift und verdecken sogar Teile von deren Buchstaben.

Den Wirklichkeitsebenen, die Piranesi in seiner Radierung konsequent und überzeugend entwickelt, kann der Betrachter in verschiedenen Bereichen der Komposition, den Buchstaben des Bildtitels „ROMA“ und des Schriftfeldes am unteren Blattrand, den Schattierungen im Inneren und an den Ränder des zentralen Romplanes sowie an den Kanten der antiken Plattenfragmente, nachspüren.<sup>1142</sup> Der Graphiker Giovanni Battista Piranesi veranschaulicht auf diese Weise, mittels einer sorgfältig entworfenen und mit der Radiernadel exquisit ausgeführten Darstellung, die analytische Vorgehensweise des Archäologen, der die überlieferten Zeugnisse der Antike systematisch erfasst und miteinander konfrontiert, um die ursprüngliche Struktur der Stadt und ihrer Monumente zuverlässig rekonstruieren zu

---

sowie bibliographische Hinweise stehen hier online zur Verfügung (<http://formaurbis.stanford.edu/index.html>). Das Amphitheater der Kaiser Vespasian und Titus wird in der „Forma Urbis Romae“ ebenfalls dokumentiert: Fragmente, die Teile des Grundrisses dieses Baus aufweisen, sind mit anderen Bruchstücken im Jahr 1562 entdeckt und anschließend in den Palazzo Farnese gebracht worden. 1673 werden sie in Giovanni Pietro Belloris „Fragmenta vestigii veteris Romae ex lapidibus Farnesianis nunc primum in lucem editam cum notis“ veröffentlicht. Vgl.: Bellori 1673, S. 77, Taf. XVIII. 1742 kommen sie in die kapitolinische Sammlung und werden dort ausgestellt. Zu diesen Fragmenten: Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 1, S. 56; Carettoni 1960, Bd. 1, S. 71, Bd. 2, Taf. 19; Frutaz 1962, Bd. 2, Taf. 5; Rea 1988, S. 23–46; Reynolds 1996, S. 85, S. 324, Abb. 2.31; Rea 1999a, S. 174; „Stanford Digital Forma Urbis Romae Project“, Kat. 13ac, Kat. 13b, Kat. 13de, Kat. 13f, Kat. 13g, Kat. 13hi, Kat. 13m, Kat. 13o.

<sup>1141</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 2, Fragmente mit den Nrn. „59“, „60“, „61“, „62“, „63“. Zu den im 18. Jahrhundert bekannten Planfragmenten des Marcellustheaters: Frutaz 1962, Bd. 2, Taf. 7; Reynolds 1996, S. 87, S. 327, Abb. 2.34; „Stanford Digital Forma Urbis Romae Project“, Kat. 31eno, Kat. 31p, Kat. 31qrs, Kat. 31il.

<sup>1142</sup> Auch in anderen Tafeln seines Werkes entwickelt Piranesi durch die illusionistische Gestaltung der Komposition verschiedene Wirklichkeitsebenen, die seinen Bildfindungen eine quasi physische Präsenz dem Betrachter gegenüber verleihen. Vgl. Höper 1999, S. 176: „In Tafel 41, ‘Il Ninfeo di Nerone’ [...], zeigt sich eindrucklich, daß Piranesi die Grundrisse nicht einfach nur wissenschaftlich dokumentiert und abbildet, sondern ihre Darstellung zum Kunstwerk erhebt. Das Bruchstück, das den Fragmenten des antiken Marmorplanes nachempfunden ist, wird groß ins Bild gesetzt, ja überlappt illusionistisch die vom Graphiker vorgegebene Randlinie und behauptet somit seine Eigenständigkeit gegenüber der ‘Reproduktion’.“

können.<sup>1143</sup> In der Tafel „ROMA“, die quasi als visuelle Einleitung an den Beginn der „Antichità Romane“ von 1756 gestellt ist, wird einerseits das der Studie zugrunde liegende Material illustriert, andererseits die Argumentationsstruktur des ambitionierten Wissenschaftlers im Bild fixiert.<sup>1144</sup>

In den folgenden Tafeln konzentriert sich Piranesi auf weitere Bruchstücke der „Forma Urbis Romae“, die bildlich dokumentiert und über ein ausführliches Verzeichnis mit dem überlieferten Bestand antiker Denkmäler in Rom verknüpft werden.<sup>1145</sup> Hier erfasst er, neben anderen Fragmenten, ein Marmorstück mit der nur teilweise erhaltenen Inschrift „ATR“.<sup>1146</sup> Bereits in den 1673 von Giovanni Pietro Bellori publizierten „Fragmenta vestigii veteris Romae ex lapidibus Farnesianis“ wird ein ähnliches, möglicherweise dasselbe Stück der „Forma Urbis Romae“ abgebildet und mit dem „Amphitheatri Flavii vestigium“ in Verbindung gebracht.<sup>1147</sup> Piranesi hingegen ergänzt die Inschrift zu der nicht weiter erläuterten Bezeichnung „ATRium“.<sup>1148</sup>

<sup>1143</sup> Vgl.: Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 6: „Le due Iscrizioni moderne qui sopra riportate sono quelle, che tra i detti Framm.<sup>ti</sup> si veggono poste alle pareti delle Scale del Museo / Capitolino. Evvi ancora nel medesimo luogo affissa una Scala geometrica moderna di piedi 80 Romani antichi, la quale io considero affatto / inutile per misurare que' Monum.<sup>ti</sup> a riguardo de' sopraccennati difetti, siccome ognuno a suo talento può misurare gli Avanzi, che ancora esistono / del Portico d'Ottavia, del Teatro di Marcello, e d'altre Fabbriche antiche, e confrontandoli colle Piante in questi Framm.<sup>ti</sup> segnate, ne può fare chiaram.<sup>te</sup> la prova.“ Vgl.: Petrucci 1953, S. 241, Kat. 6; Focillon 1964, S. 21, Kat. 156.VI; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 340, Kat. nach 291; Höper 1999, S. 332–333, Kat. 10.8.

<sup>1144</sup> Die Bedeutung dieses Romplanes in Piranesis Gesamtentwurf der „Antichità Romane“ offenbart sich bereits auf dem Frontispiz: „LE ANTICHITA / ROMANE / OPERA DEL CAVALIERE / GIAMBATTISTA PIRANESI / ARCHITETTO VENEZIANO / DIVISA IN QUATTRO TOMI / NEL PRIMO DE' QUALI SI CONTENGONO / Gli avanzi antichi Edifizj di Roma, disposti in Tavola Topografica secon- / do l'odierna loro esistenza; ed illustrati co' frammenti dell'antica Iconogra- / fia marmorea, e con un Indice critico della loro denominazione / ARRICHIATO DI TAVOLE SUPLETORIE [...]“ Zit. nach: Piranesi 1756, Bd. 1, Frontispiz.

<sup>1145</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 3–5 („Frammenti di Marmo della Pianta di Roma antica, scavati, saranno due secoli, nelle Rovine del Tempio di Romolo, et ora esistenti nel Museo di Campidoglio“), Taf. 6–7 („Indice de' Frammenti di marmo della Pianta di Roma antica“). Vgl.: Petrucci 1953, S. 241, Kat. 3–7; Focillon 1964, S. 21, Kat. 154–156; Miller 1978, S. 177; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 337–339, Kat. 289–291; Höper 1999, S. 332–334, Kat. 10.5–10.9; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600010, Kat. 1.1.5–1.1.7; Bevilacqua 2004, S. 106–107, Kat. III.8–10.

<sup>1146</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 3, Fragment Nr. 22: Radierung: 462 x 384 mm (Platte), 500 x 449 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Framm.<sup>ti</sup> di Marmo della Pianta di Roma antica, scavati, saranno due secoli, nelle Rovine del / Tempio di Romolo, et ora esistenti nel Museo di Campidoglio“, bez. l. u.: „Piranesi Archit. dis. et. inc.“, num. l. o.: „Tom. I.“, num. r. o.: „III“. Angaben nach dem Exemplar: Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek, Dh1' 263 (1). Vgl.: Scaccia Scarafoni 1939, S. 19–20, Kat. 2; Petrucci 1953, S. 241, Kat. 3; Focillon 1964, S. 21, Kat. 154, Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 337, Kat. 289; Höper 1999, S. 332, Kat. 10.5; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600010, Kat. 1.1.5; Pasquali 2004, S. 58–60, Abb. 2.

<sup>1147</sup> Bellori 1673, S. 77, Taf. XVIII. Vgl.: Carettoni 1960, Bd. 1, S. 71, Bd. 2, Taf. 19; Reynolds 1996, S. 324, Abb. 2.31; „Stanford Digital Forma Urbis Romae Project“, Kat. 13ac. Vgl.: Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 7: „Giovì osservare, che i frammenti delle sei Tavole aggiunte a quelle del Bellori non sono tutti diversi da quegli pubblicati colle di lui stampe, come si dice nella iscrizione riportata in fronte di questa tavola; ma bensì sono per la maggior parte minuzzoli de' frammenti spezzatisi dopo essere stati dati in luce dal medesimo, come ho riconosciuto dal confronto fattone e perciò da me non riportati nelle antecedenti Tavole.“

<sup>1148</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 7: Radierung: 466 x 312 mm (Platte), 500 x 710 mm (Blatt), beschr. u.: „Indice de' Framm.<sup>ti</sup> di marmo della Pianta di Roma antica ec.“, beschr. im Textfeld: „INDICE DE' FRAMMENTI DELLA TAV III / [...] 22 ATR) ATRium“. Vgl.: Scaccia Scarafoni 1939, S. 19–20, Kat. 2; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600010, Kat. 1.1.9.

Im Kontext der ausführlichen Analyse dieser original-antiken Quelle formuliert Piranesi zugleich Kritik an deren Zuverlässigkeit und Informationsgehalt:

„La Pianta in questi Marmi profilata, sembra essere opera di Professore inesperto, fatta senza intelligenza, e con linee, le quali non hanno la loro dovuta distinzione architettonica; rendesi perciò poco intelligibile, ed oscura; parlo in quanto all’icnografica descrizione delle Fabbriche, non della loro situazione, della quale non si può giudicare.“<sup>1149</sup>

An die Detailstudien zu den Planfragmenten aus antiker Zeit schließen sich vierzig Textseiten unter der Überschrift „Indice o sia spiegazione delle vestigia di Roma antica, delineata nell’anteposta tavola topografica“ an. Hier nimmt Piranesi noch einmal Bezug auf seine einleitende „Pianta di Roma“. Die Nummerierung, mit der er in dem Überblicksplan die im stadtrömischen Gebiet erhaltenen Monumente gekennzeichnet hat, wird in einem ausführlichen Verzeichnis aufgelöst und mit allgemeinen Informationen zu den erhaltenen Bauwerken Roms verknüpft.<sup>1150</sup>

Zugleich dient das Register als Überleitung zu dem folgenden Bildteil der „Antichità Romane“. In seinen Texten zu den antiken Monumenten verweist Piranesi auf die entsprechenden Wiedergaben in den vier Bänden seines Werkes. Das Kolosseum erscheint hier gemäß seiner Lage und Bezeichnung in der „Pianta di Roma“ als:

<sup>1149</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 6. Vgl.: Höper 1999, S. 333, Kat. 10.8; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600010, Kat. 1.1.8. Vgl. dagegen: Reynolds 1996, S. 11: „In 1742 the remains were gathered on the Capitoline, and at this time Piranesi took an interest in them, as he made his famous romantically atmospheric engravings of Roman ruins and antiquities. In 1754 his publication ‘Antichità Romane’ illustrated a number of fragments, which he employed in his efforts to create a map of the monuments of the ancient city. Piranesi’s work with the fragments was more that of an artist than a scholar, however, and he endeavored to depict the impression given by the fragments rather than to recreate their specific details. His engravings are not ideal for study of the topography they depict; but again as with Bellori’s publication, a few minor fragments appear nowhere else, having been lost since 1754. Interest in the Plan fragments, encouraged by Piranesi’s popular engravings, was sufficient to warrant a third printing of Bellori’s book in 1764.“

<sup>1150</sup> Vgl.: Piranesi 1756, Bd. 1, S. 1: „INDICE O SIA SPIEGAZIONE DELLE VESTIGIA DI ROMA ANTICA, DELINEATA NELL’ANTEPOSTA TAVOLA TOPOGRAFICA . Il seguente Indice riguarda soltanto la Spiegazione della Topografia circoscritta dalle moderne mura di Roma. I frammenti poi dell’antica Icnografia che le sono posti all’intorno, assieme colle altre loro immediate Tavole, hanno separatamente, come si è veduto qui innanzi, i loro rispettivi Indici calcografici.“ . Vgl.: Miller 1978, S. 177–178: „Es war dies sicher die vollständigste Zusammenstellung vor allem der entlegeneren und von den Reisenden achtlos liegengelassenen Bauwerken. Nicht weniger als vierzig Folioseiten hat Piranesi auf die Erklärung der einzelnen Nummern und ihrer möglichen Zusammenhänge verwendet, wobei er den Leser auf eine imaginäre Wanderung um die aurelianische Stadtmauer, durch das Campus Martius und über den Quirinal, dann in weitem Bogen über den Esquilin, Celio und Aventin bis nach Trastevere und zurück auf den Palatin begleitet. Piranesi gibt sich mit der Beschreibung und der knappen Analyse des möglichen Verwendungszwecks einzelner Baudenkmäler nicht zufrieden, sondern verwendet immensen Fleiß und gelehrsamem Scharfsinn – seinen eigenen und den seiner Freunde – auf die genaue Zuordnung und Benennung der weit verstreuten Relikte. In Kellern und unter Gartenmauern hat er dem Fortgang antiker Ziegelspuren nachgeforscht, auf dem Monte Celio hat er nach den verschütteten unteren Arkaden der sogenannten Curia Hostilia gegraben, und er hat aus den formlosesten, jeder erkennbaren Gliederung beraubten Massen von zusammengebackenem ‘opus caementicum’, die einmal das Füllwerk verschwundener Architekturen gebildet hatte, aus halb verschütteten Substruktionen und aus einsturzgefährdeten Gängen und Höhlen die aus der antiken Überlieferung bekannten Prachtgebäude zu rekonstruieren versucht.“

„310. Anfiteatro Flavio detto il Colosseo, dimostrato nella Tavola XXXVII di questo Tomo alle figure I, e II. Esso fu incominciato da F. Vespasiano, e terminato da' suoi figli Tito e Domiziano. Fabbrica la piu magnifica delle antiche che sia rimasa ne' tempi nostri.“<sup>1151</sup>

Der auf dieses Register folgende Abbildungsteil des ersten Bandes, der in ganzseitigen Tafeln mit jeweils zwei Darstellungen angelegt ist, greift in seiner Struktur die Organisation der vorhergehenden Seiten auf: Zu Beginn erschließt Piranesi seinem Betrachter die verschiedenen architektonischen Anlagen, die im Kontext der aurelianischen Stadtmauer stehen. Das als Baumaterial verwendete Ziegelmauerwerk und die Befestigungstürme, die Bauten des Anfiteatro Castrense, der Porta San Lorenzo, die Wasserleitungen der „Acqua Marcia“, „Acqua Iulia“ und „Acqua Vergine“ sowie der „Muro Torto“ werden teils in Grundrissen, teils in Ansichten, in Rekonstruktionen und Bestandsaufnahmen erfasst.<sup>1152</sup> Durch die enge Anbindung des von Piranesi zusammengestellten Bildmaterials an die „Pianta di Roma“ mit der dort verwendeten Nummerierung der Monumente und an das entsprechend geordnete Register erscheinen die antiken Überreste entsprechend ihrer Lage im Gefüge der Stadt.<sup>1153</sup>

Innerhalb dieser klaren, durch die römische Topographie vorgegebenen Struktur variiert der Künstler allerdings den Darstellungsmodus, mit dem er die steinernen Zeugnisse der Antike präsentiert: So verwendet er für die Wiedergabe der Historiensäulen des Marc Aurel und des Trajan, der Dogana di Terra und des Pantheon perspektivisch konstruierte Ansichten, in denen die Monumente in ihrer unmittelbaren Umgebung, im Rom des 18. Jahrhunderts, gezeigt werden.<sup>1154</sup> Dagegen werden die Trajansthermen, von denen nur Überreste erhalten sind, sowohl in malerisch komponierten, durch landschaftliche Elemente angereicherten Ruinenbildern erfasst, als auch in einer analytischen Bauaufnahme dokumentiert, in einer

<sup>1151</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, S. 39.

<sup>1152</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 8–11. Vgl.: Piranesi 1756, Bd. 1, S. 1: „INDICE O SIA SPIEGAZIONE DELLE VESTIGIA DI ROMA ANTICA, DELINEATA NELL' ANTEPOSTA TAVOLA TOPOGRAFICA. [...] Cominceremo intanto la Spiegazione della Topografia dal giro esterno intorno alle odierne Mura di Roma, e precisamente dalla ripa del Tevere incontro il Monte Testaccio, scorrendo dall' asterisco \* secondo l'ordine de' numeri consecutivi.“ Piranesi 1756, Bd. 1, S. 2: „\* Dall'asterisco fino al num. 1. le mura son quasi affatto distrutte. / Dal num. 1. fino al 2., ov'è la Piramide di Cajo Cestio, le mura sono antiche, e forse del tempo d'Aureliano, ristorate però in molti luoghi dagli Antichi, e dai Moderni“. Zu der allgemeinen Anlage des Index: Monferini 1978, S. 37–38.

<sup>1153</sup> Die Text- und Tafelseiten sind mit dem gesamten Abbildungsbestand der vierbändigen „Antichità Romane“ eng verknüpft. Vgl. z. B.: Piranesi 1756, Bd. 1, S. 13: „99. Avanzi del predetto Teatro [di Marcello], detto inoggi il Monte Savelli, su de' quali è situato il Palazzo Orsini [...] come dimostro nel Tomo IV dalla Tavola XXV fino alla XXXVII“.

<sup>1154</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 13–14, Taf. 29. Vgl.: Petrucci 1953, S. 241–243, Kat. 14a–15b, Kat. 30b; Focillon 1964, S. 22–23, Kat. 167–168, Kat. 170, Kat. 200; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 352–353, Kat. 302–303, S. 355, Kat. 305, S. 385, Kat. 335; Höper 1999, S. 335, Kat. 10.23–10.24, Kat. 10.26, Kat. 10.56; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600010, Kat. 1.1.9

Rekonstruktion des Grundrisses, die die Größe und Komplexität der architektonischen Anlage veranschaulicht.<sup>1155</sup>

Die verschiedenen Aspekte von Piranesis künstlerischem und wissenschaftlichen Wirken als Graphiker und Archäologe werden auch hier konsequent zusammengeführt: Die eigens für diese Publikation angefertigten Illustrationen, die vedutenartigen Bestandsaufnahmen, die Detailanalysen zu Technik und Baumaterial sowie die Rekonstruktionsvorschläge zu dem ursprünglich Vorhandenen, verbinden sich mit den einleitenden Tafeln und den zugehörigen Indices zu einem außerordentlich vielfältigen und zugleich überzeugenden Gesamtbild der stadtrömischen Antike.<sup>1156</sup>

In diesem Kontext wird das Amphitheater der Kaiser Vespasian und Titus in zwei Einzelbildern, die auf einer gemeinsamen Tafel zusammengefügt sind, gewürdigt. Wie bereits in der Nummerierung der einleitenden „Pianta di Roma“ vorgesehen, erscheint das Bauwerk im Anschluss an die Monumente des Palatin, den Triumphbogen des Kaiser Konstantin und die Meta Sudans.<sup>1157</sup>

Der Künstler präsentiert die Architektur des Kolosseums in Form von perspektivisch konstruierten Ansichten, die sowohl den Außenbau<sup>1158</sup> als auch die inneren Strukturen<sup>1159</sup>

<sup>1155</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 27–28. Vgl.: Petrucci 1953, S. 243, Kat. 28a–29b; Focillon 1964, S. 23, Kat. 195–197; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 380–382, Kat. 330–332; Höper 1999, S. 337–338, Kat. 10.51–10.54; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600010, Kat. 1.1.23–26, Kat. 1.1.56.

<sup>1156</sup> So kombiniert Piranesi auf einer Tafel seines ersten Buches eine perspektivische Ansicht, die die Aqua Antoniana mit dem sogenannten Drususbogen in ihrem aktuellen ruinösen Zustand zeigt, mit einer aufwendigen, mehrteiligen Rekonstruktion des antiken Aquädukts. Vgl.: Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 19, Fig. 1–2. Vgl.: Petrucci 1953, S. 242, Kat. 20a–b; Focillon 1964, S. 22, Kat. 179–180; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 364–365, Kat. 314–315; Höper 1999, S. 336, Kat. 10.35–10.36; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600010, Kat. 1.1.35–36.

<sup>1157</sup> Vgl.: Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 2, „Pianta di Roma“, Kat. 288–307 (Palatin), Kat. 308 (Konstantinsbogen), Kat. 309 (Meta Sudans), Kat. 310 (Kolosseum). Piranesi 1756, Bd. 1, „Indice o sia spiegazione delle vestigia di Roma antica“, S. 35–38, Nrn. 288–307 (Palatin), S. 38 („308. Arco di Costantino, fabbricato in parte con ispoglie degli edificj del Foro di Trajano e dimostrato nella Tavola XXXVI di questo Tomo alla fig. II“), S. 39 („309. Avanzo della Meta Sudante, dimostrato nella stessa fig. II alla lett. A, e B.“). Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 35 („Veduta degli Avanzi delle Case de Cesari sul Palatino“, „Avanzo del Teatro Neroniano domestico sul Palatino“), Taf. 36 („Veduta dell’ avanzo del Peristilo della Casa Neroniana“, „Veduta dell’ Arco di Costantino Magno“).

<sup>1158</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 37, Fig. 1: Radierung: 142 x 270 mm (Platte), 501 x 360 mm (Blatt), beschr. u.: „Veduta dell’ Anfiteatro Flavio detto il Colosseo. A Arco mancante del rispettivo numero ordinale con cui son notati tutti gli altri per rincontranza delle persone che anda / vano agli spettacoli sopr’a quest’ arco appoggiavasi il ponte, che dal portico di Claudio portava all’ Anfiteatro, come dimostra la mancanza fra so stesso arco e’ l su / periore della ricorrenza dell’ architrave, e delle altre membra, nella quale s’ incastrava il ponte. B Avanzi de parapetti fra gli archi. C Forami nella cornice per / dove passavano le antenne alle quali era raccomandata la tenda che copriva l’ anfiteatro. D Mensole sulle quali posavano le antenne. E Muri moderni“, bez. r. u.: „Piranesi Architett. dis. inc.“, num. l. o.: „Tav. XXXVII“, num. r. o.: „Fig. I“. Angaben nach dem Exemplar: Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek, Dh1’ 263 (1). Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 163–164, Kat. 1619; Petrucci 1953, S. 243, Kat. 38a; Focillon 1964, S. 23, Kat. 215; Monferini 1978, S. 38, Kat. 161; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 400, Kat. 350; Höper 1999, S. 339, Kat. 10.71; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600010, Kat. 1.1.71.

<sup>1159</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 37, Fig. 2: Radierung: 138 x 272 mm (Platte), 501 x 360 mm (Blatt), beschr. u.: „Veduti degli avanzi dell’ Anfiteatro Flavio dalla parte interna. A Arena dell’ Anfiteatro. B Andito. C Uno degl’ ingressi all’ andito. D Muri de cunei inferiori e superiori. / E Segni delle Scale per cui si ascendeva all’ ultimo piano. F Segni delle Scale per comodo de’ Machinisti allorché volgevano i molinelli per l’ espansione



gemäß dem Zustand des 18. Jahrhundert zeigen (Abb. 83–84). Die Darstellungen werden um mehrzeilige Texte am unteren Bildrand ergänzt. Sie gehören zu den ausführlichsten des ersten Bandes der „Antichità Romane“ und sind als Schlüssel für die thematische Anbindung der Ruinenbilder an das archäologisch-wissenschaftliche Gesamtkonzept Piranesis zu verstehen. Der Fokus der Betrachtung wird auf einzelne Details der Fassade und des Gebäudeinneren gelenkt. Ausgehend von einer genauen Analyse des Vorhandenen entwickelt Piranesi hier eine Vorstellung von dem Ursprünglichen, von Aussehen und Funktion des kaiserlichen Amphitheaters im komplexen Gefüge der antiken Stadt.

Wie in seinem acht Jahre zuvor, zunächst unter demselben Titel „Antichità Romane“ publizierten Tafelwerk zeigt Piranesi das Äußere der Kolosseumsruine von einem Betrachterstandpunkt, der am Fuße des Esquilin, allerdings nun etwas weiter östlich zu verorten ist (Abb. 83). Wieder dominiert die monumentale Fassade des antiken Baus mit ihren Arkadengeschossen und der Attika sowie den wechselnden Säulen- und Pilasterordnungen die gesamte Darstellung: Sie ragt steil in die Höhe empor, ihr Kranzgesims wird vom oberen Bildrand überschritten. Die riesige Bruchstelle, mit der im Osten der Ruine die antike Außenwand abrupt endet, sowie die sich jenseits davon erstreckende Innenwand des zweiten Umgangs sind im linken Bereich der Vedute erkennbar.

Piranesi entwickelt hier eine eigenwillige Perspektive auf das prominente Monument. Die gesamte Darstellung wird von dem Hauptmotiv der Vedute, dem kaiserlichen Amphitheater des antiken Rom, beherrscht: Dieses nimmt in der Breite etwa sechs Siebtel, in der Höhe nahezu neun Zehntel der gesamten Bildfläche ein. Der mächtige Bau ist zugleich aus dem Zentrum der Komposition an den linken Rand verschoben und in die vorderste Ebene des illusionistischen Bildraumes positioniert. Die klaustrophobische Enge, die bereits in der 1748 publizierten Kolosseumsansicht spürbar geworden ist, wird intensiviert: Zwischen dem Massiv der steil aufragenden Außenmauer und jenem Bereich, wo der Betrachterstandpunkt anzunehmen ist, erstreckt sich nur ein schmaler Streifen von unregelmäßigen Bodenwellen durchzogenen Geländes.

Das Kolosseum wirkt hier weniger als statische Architektur, sondern vielmehr als ein sich frei und mächtig im Raum entfaltendes Gebilde: Seine konvex gewölbte und steil emporragende Fassade scheint aus der Komposition auszubrechen und fast drohend in Richtung Betrachter zu drängen. Diese Bewegungsrichtung aus dem Bildraum hinaus wird im rechten Teil der

---

della / tenda sopra l'Anfiteatro. G Capelletto, Chiesa, e muri moderni“, bez. r. u.: „Piranesi Architetto diseg. e incise“, num. r. o.: „Fig. II“. Angaben nach dem Exemplar: Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek, Dh1' 263 (1). Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 163–164, Kat. 1619; Petrucci 1953, S. 243, Kat. 38b; Focillon 1964, S. 24, Kat. 216; Monferini 1978, S. 38, Kat. 162, Abb. 162; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 401, Kat. 351; Höper 1999, S. 339, Kat. 10.72; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600010, Kat. 1.1.72.

Vedute abgefangen und quasi umgekehrt: Die Außenwand des Amphitheaters wölbt sich nun mit ihrer gleichmäßigen Reihung von Arkaden- und Fensteröffnungen, Halbsäulen und Pilastern in die Tiefe des illusionistischen Bildraumes hinein. Der Blick des Betrachters kann entlang der antiken Fassade weit in den Hintergrund vordringen. An dieser Stelle wird das ansteigende Areal des Klostersgartens von Santa Francesca Romana mit der Ruine des Venus- und Romatempels und dem dahinter aufragenden Campanile sichtbar. Eine Reihe niedriger Häuser, die sich am Rand des Kolosseumstals entlangzieht, spiegelt in ihrem Verlauf die Rundung der antiken Fassade wider. Diesen kleinen Landschaftsausschnitt rahmt Piranesi am rechten Bildrand mit einer schmalen Silhouette, die sich durch ein Gewirr von Zweigen und Blättern als Baum zu erkennen gibt. Die energischen Linien, mit denen der Künstler dieses Motiv entwirft, greifen weit über das Bildfeld hinaus: Die dünne Rahmenlinie der Darstellung wird immer wieder durchbrochen und löst sich schließlich in dem dichten Liniengefüge gänzlich auf. Analog dazu erscheint auch am äußersten linken Bildrand ein schmales dunkles Motiv, das jedoch nicht eindeutig identifizierbar ist: Vermutlich lässt Piranesi hier eine Partie der östlich des Kolosseums gelegenen Kirche San Giacomo al Colosseo in das Sichtfeld des Betrachters hereinragen.<sup>1160</sup>

Die verschiedenen Motive seiner Darstellung verknüpft der Künstler durch eine sorgfältig entwickelte Lichtregie zu einer komplexen und doch geschlossenen Komposition. Die Lichtquelle liegt außerhalb des Sichtfeldes des Betrachters, westlich des Kolosseumstals. Das Hauptmotiv der Vedute, die Ruine des römischen Amphitheaters, wird von rechts oben angestrahlt. Die Wirkung des Lichtes verändert sich entsprechend der konvexen Form der Fassade. Die Arkaden, die Bruchstelle und die inneren Strukturen im Osten des Baus sind in einen tiefdunklen Schatten gehüllt. Die nach rechts, weit in den Hintergrund führende Partie der Außenwand erscheint dagegen ausgeleuchtet: Das regelmäßige Relief aus Postamenten, Halbsäulen und Pilastern, Gebälken und Konsolen sowie das bekrönende Abschlussgesims treten prägnant hervor. Durch diese Variation von Licht und Schatten wird die Ausdehnung des architektonischen Körpers im illusionistischen Bildraum unterstrichen: Die dunkle

---

<sup>1160</sup> Vgl.: Marangoni 1746, S. 56: „Convieni eziandio farsi menzione di una Chiesa dedicata all’ Apostolo San Giacomo, che per essere pochi passi fuori dell’ Anfiteatro, verso la Strada di San Clemente, appellavasi San Giacomo del Coliseo: e tuttavia l’ Edificio è in piedi, già profanato, e ridotto ad uso di fenile“. Die Position dieses kleinen Sakralbaus gegenüber der mächtigen Ruine des römischen Amphitheaters ist in einer Zeichnung des Anonymus Fabriczy (Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. Nr. C 5796, Feder in Braun: 194 x 277 mm. Angaben nach: Stoschek 1999, S. 40–41, Abb. XII, S. 59, Anm. 78) und in Gemälden des Gaspar van Wittel (London, Privatsammlung, Tempera auf Pergament: 140 x 240 mm, dat. 1685; Privatsammlung, Öl auf Lwd: 725 x 1250 mm. Angaben nach: Briganti 1996, S. 155–156, Kat. 62–63) überliefert. Zu San Giacomo al Colosseo: Marangoni 1746, S. 56–57; Colagrossi 1913, S. 190–194, S. 205; Hülsen 1927, S. 265–266; Rea 1999a, S. 196, S. 214. Die Kirche und das zugehörige Hospital werden bereits im 15. Jahrhundert, in dem „Tractatus de rebus antiquis et situ urbis Romae“ und in Nicolò Signorilis „Descriptio Urbis Romae eiusque excellentiae“, erwähnt. Vgl.: Valentini / Zucchetti 1940–1953, Bd. 4, S. 137–138, Anm. 3, S. 184, Anm. 2.

Färbung im linken Bereich der Vedute lässt die unmittelbare Nähe des Kolosseums spürbar werden, während die helleren Partien den Blick des Betrachters in die Tiefe der Komposition ziehen. Im Hintergrund öffnet sich die Landschaft des Olivetanerklosters von Santa Francesca Romana, die in wenigen, nur zart eingravierten Linien erfasst ist. Gegenüber dem präzise gezeichneten Hauptmotiv der Vedute, dem mächtigen, nahezu greifbaren Baukörper des Kolosseums, rücken die Ruine des Venus- und Romatempels sowie der Campanile von Santa Francesca Romana in eine weite, fast unwirkliche Ferne: Ihre Formen sind in ein weiches Licht getaucht, die Konturen lösen sich auf und scheinen vor den Augen des Betrachters zu verschwimmen.

Der von hellen und dunklen Wolken durchzogene Himmel, der das Kolosseum und seine Umgebung hinterfängt, balanciert die verschiedenen Tönungen der einzelnen Bildmotive aus. Die grauen Wolkenbänder, die sich hinter der Attika des Amphitheaters konzentrieren, wirken vage und leicht, ähnlich den Motiven der Hintergrundlandschaft. Die tiefdunkle Tönung einer von oben rechts in das Bildfeld hineinragenden Wolke findet sich in den rahmenden Silhouetten des Vordergrundes wieder. Der Künstler erfasst durch die Verwendung verschiedener graphischer Zeichen, langgezogener Linien und kurzer Striche, gebogener Häkchen und dicht gesetzter Punkte, die differenzierte Wirkung von Licht im illusionistischen Bildraum und verleiht den einzelnen Motiven eine ihnen eigene Struktur und Konsistenz.

Wie bereits 1748 präsentiert Piranesi das Kolosseum weitgehend unberührt von dem städtischen Treiben des zeitgenössischen Rom, als steinernen Zeugen einer die Jahrhunderte überdauernden und bis in die Gegenwart hineinwirkenden Antike. Im Umfeld der Ruine treten zahlreiche Gestalten auf. Durch den gewählten Figurenmaßstab wirken diese Besucher jedoch winzig und verloren. Sie befinden sich in unmittelbarer Nähe eines riesigen Baus, und doch bleibt ihnen der Blick auf die Gesamtheit der Architektur, wie er dem Betrachter in der Radierung Piranesis ermöglicht wird, gänzlich verwehrt.

„Die Bilder in den Antichità Romane lassen voll und ganz die Gebäude hervortreten, und wenn manchmal Menschen im Blickfeld auftauchen, dann ist ihre Aufgabe eher, die Gewaltigkeit der Plätze oder der Bauten hervorzuheben. Man ahnt die Bettler auf den Treppen der Tempel, die Arbeitswagen, die auf dem Wege zum Feld an einem gewaltigen Denkmal vorbeikommen – eher sind es stenographische Verkürzungen der Menschen, die jetzt, in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, die Gegend bevölkern, als Bilder, die sie als gleichwertig mit der Vergangenheit der Plätze erscheinen und hervortreten lassen. Bauten und Menschen auf diesen Stichen sind auf seltsame Weise unvereinbar. So kleine Wesen können diese Foren nicht bevölkern. Solche Ameisen können diese gewaltigen Denkmäler nicht gebaut haben: sie sind Insekten unter Insekten und haben nur an der Zeit teil, die langsam an den Sockeln nagt. In den Antichità ... leben Menschen und Bauten nicht auf derselben Ebene. Es ist, als trennte sie eine unsichtbare Glaswand. Das verleiht allen Bildern der Folge eine seltsame Vieldeutigkeit.“<sup>1161</sup>

---

<sup>1161</sup> Gustafsson 1970, S. 11.

Einzelne Spuren, die das wechselhafte Schicksal des Amphitheaters in nachantiker Zeit zu erkennen geben, finden Eingang in die Komposition: Die Arkadenöffnungen der unteren Ordnung sind mit Mauern verschlossen. Diese dienen als Schutzmaßnahme vor unerwünschten Eindringlingen und bezeugen die besondere Wertschätzung der Ruine im 18. Jahrhundert. Reste des mittelalterlichen „Palatium Frangipanis“ werden in den östlichen Arkaden des ersten Obergeschosses sichtbar. Das an der Ostseite angebrachte Kreuz und die Inschriftentafel sind dagegen in dem dunklen Schatten, mit dem diese Partie der Fassade verhüllt ist, mehr zu erahnen als exakt zu erfassen. Der Hinweis auf die Verehrung des Kolosseums als Märtyrerstätte des frühen Christentums bleibt vage und unbestimmt.<sup>1162</sup>

Piranesi fokussiert vielmehr jene Details der Fassade, die Rückschlüsse auf das ursprüngliche Aussehen des antiken Baus erlauben. Die am unteren Bildrand angebrachte Beschriftung benennt einige dieser charakteristischen Eigenheiten der Architektur und rekonstruiert deren Funktion im Hinblick auf die komplexe Struktur des Amphitheaters im antiken Rom: Der Betrachter wird dezidiert auf die mit einem „A“ gekennzeichnete Arkade in der unteren Ordnung der Fassade hingewiesen. Hier ist die durchlaufende Nummerierung, mit der sämtliche Eingänge des Amphitheaters versehen sind, ausgesetzt. Das darüber verlaufende Gebälk ist ebenfalls unterbrochen. Diesen Baubestand deutet Piranesi dahingehend, dass sich hier die Anschlussstelle für einen erhöhten Zugang, einen Verbindungsweg zwischen dem Kolosseum und der Portikus des Claudius, befunden habe. Der Künstler lenkt nun den Blick des Betrachters auf die mit einem „B“ markierten Teile einer Brüstung, die in den oberen Arkaden des Kolosseums sichtbar sind. Die Buchstaben „C“ und „D“ bezeichnen dagegen Details, die mit Vorrichtungen für das riesige Sonnensegel in Verbindung gebracht werden: Öffnungen und Konsolen in der Attika, mit denen die Masten des Velum in das Innere des Gebäudes geleitet und zugleich von außen abgestützt werden konnten. Auch die nachträglichen Einbauten in den Arkaden der ersten und zweiten Ordnung werden in der Bildlegende als „muri moderni“ identifiziert.<sup>1163</sup>

In dem Begleittext zu der Außenansicht des Kolosseums entwickelt Piranesi somit keineswegs eine um Vollständigkeit bemühte Bestandsaufnahme, in der sämtliche erhaltenen Details der Fassade erörtert würden. Vielmehr lenkt er die Aufmerksamkeit des Betrachters gezielt auf ausgesuchte Einzelheiten, die Rückschlüsse auf die Anbindung und Funktion des

<sup>1162</sup> Zu dem mittelalterlichen „Palatium Frangipanis“: Marangoni 1746, S. 49–53; Colagrossi 1913, S. 149–155; Di Macco 1971, S. 31–32, S. 38–40; Luciani 1993, S. 186–189; Rea 1996, S. 32–36; Rea 1999a, S. 196–200. Zu den im Auftrag der Päpste Clemens X. und Benedikt XIV. durchgeführten Veränderungen am Kolosseumbau: Colagrossi 1918, S. 215–216, S. 219–222; Di Macco 1971, S. 84, S. 96–97; Hager 1973, S. 323–325; Rea 1996, S. 47, S. 51–52; Rea 1999a, S. 208–213; Borsellino 2000, S. 221; Fagiolo 2000b, S. 181–194.

<sup>1163</sup> Für aktuelle Aufnahmen dieser Fassadendetails: Rea 1999b, Abb. S. 120, 123–124; Connolly 2005, S. 61–62.

Amphitheaters im antiken Rom erlauben. Gerade jene Elemente, die die einstige Nutzung des Gebäudes erkennen lassen, die Eingänge, Brüstungen und das Sonnensegel, rücken in den Fokus der Betrachtung. Die charakteristische Gestaltung der Fassade, die Kombination aus Arkaden und flankierenden Halbsäulen sowie Fenstern und Pilastern, findet in der Legende keinerlei Erwähnung. Sie wird jedoch im Bild selbst, in der scheinbar unendlichen Aneinanderreihung gerade dieser Motive, dem Betrachter unmittelbar vor Augen geführt. Trotz der Nahansicht, die das Kolosseum als ein riesiges, den gesamten Raum beherrschendes Steinmassiv präsentiert, bemüht sich der Künstler zugleich um einen möglichst weiten Blickwinkel: Ein Großteil der erhaltenen Fassade, immerhin 28 der im 18. Jahrhundert noch existierenden 33 Arkadenachsen, ist erfasst. Die perspektivische Konstruktion der Vedute, die extreme Nahansicht in Kombination mit einem ebenso extremen Tiefensog in den Bildraum hinein, scheint somit nicht nur der künstlerischen Freiheit des Graphikers, sondern auch dem Dokumentationswillen des Archäologen verpflichtet zu sein.

In seiner zweiten Darstellung des Kolosseums verknüpft Piranesi in ganz analoger Weise die verschiedenen Aspekte seines Schaffens: Die Kreativität des Künstlers stellt sich wieder in den Dienst der Wissenschaft und entwirft ein authentisches und zugleich spektakuläres Bild des prominenten Monuments (Abb. 84).<sup>1164</sup>

Auch hier wählt der Künstler eine Position im Angesicht der antiken Ruine, die es ermöglicht, eine konzentrierte Nahaufnahme der Architektur mit einem Blick in die Tiefe des Bildraumes hinein zu kombinieren. Der Standpunkt des Betrachters befindet sich nun im Inneren des Bauwerks, nahe dem westlichen Hauptzugang in die Arena. Zu seiner Linken erheben sich die einst unter dem Zuschauerraum gelegenen Strukturen, die auf die Arena hin orientierten Mauerzüge und einer der konzentrisch verlaufenden Umgänge, die Überreste der oberen Korridore sowie die Innenseite der erhaltenen Nordfassade. Am Rand der Arena werden nachantike Einbauten sichtbar, Stationen der Via Crucis sowie die Kapelle Santa Maria della Pietà mit ihren verschiedenen Anbauten. Oberhalb des kleinen Sakralbaus ragt die östliche Bruchstelle der Fassade weit in den von hellen Wolken durchzogenen Himmel hinein. Südlich des Osteingangs endet abrupt das Blickfeld des Betrachters. Hier durchschneidet der rechte

<sup>1164</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 37, Fig. 2: Radierung: 138 x 272 mm (Platte), 501 x 360 mm (Blatt), beschr. u.: „Veduti degli avanzi dell’ Anfiteatro Flavio dalla parte interna. A Arena dell’ Anfiteatro. B Andito. C Uno degl’ ingressi all’ andito. D. Muri de cunei inferiori e superiori. / E Segni delle Scale per cui si ascendeva all’ ultimo piano. F Segni delle Scale per comodo de’ Machinisti allorcheolgevano i molinelli per l’ espansione della / tenda sopra l’ Anfiteatro. G Capellette, Chiesa, e muri moderni“, bez. r. u.: „Piranesi Architetto diseg. e incise“, num. r. o.: „Fig. II“. Angaben nach dem Exemplar: Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek, Dh1’ 263 (1). Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 163–164, Kat. 1619; Petrucci 1953, S. 243, Kat. 38b; Focillon 1964, S. 24, Kat. 216; Monferini 1978, S. 38, Kat. 162, Abb. 162; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 401, Kat. 351; Höper 1999, S. 339, Kat. 10.72; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600010, Kat. 1.1.72.

Bildrand den Raum der Arena. Eine schmale dunkle Silhouette, vermutlich von einem mit Pflanzen überwucherten Mauerzug, schließt die Komposition nach rechts hin ab.

Die Position des Betrachters ist relativ niedrig über dem Bodenniveau angesetzt: Unmittelbar vor ihm ragen die Mauerzüge der Ruine steil empor und füllen nahezu sein gesamtes Sichtfeld aus. Lediglich ein Stück heller Himmel, der am rechten oberen Rand der Darstellung sichtbar ist, lässt den Blick von den alles dominierenden Steinmassen abschweifen. In seiner Komposition erfasst Piranesi nur einen Teil des Kolosseumsinneren: Weite Bereiche der Architektur werden von dem oberen und den seitlichen Bildrändern abgeschnitten. Damit nähert sich die Darstellung der Perspektive eines konkreten Betrachters im Inneren der Ruine. Nur ein kleiner Ausschnitt aus dem riesigen Komplex ist mit einem Blick wahrzunehmen.

Der mächtige Bau scheint sich jedoch jenseits des gestalteten Bildfeldes der Radierung weiter auszudehnen und den Betrachter mit seinen riesigen Steinmassen quasi von allen Seiten zu umfassen: Die Bildelemente im Vordergrund links werden in einer unmittelbaren Nahansicht präsentiert. Die Überreste der einst unter den Sitzreihen gelegenen Strukturen reichen bis in die vorderste Ebene des Bildraumes heran. Der konzentrisch zwischen den mächtigen Steinmassen verlaufende Umgang öffnet sich quasi einladend zum Betrachter hin. Dessen Blick wird entlang der parallel geführten Mauerzüge sowie der Wölbungen und Öffnungen in den oberen Wandzonen in die Tiefe der Darstellung hineingezogen. Die Bewegungsrichtung nach innen wird jedoch, durch das Motiv eines riesigen, schräg im Raum stehenden Bogens, abgefangen und umorientiert: Dieser führt den Blick zurück in die vorderste Ebene des Bildraumes. Zugleich demonstriert der Steinbogen durch seine aus mehreren mächtigen Quadern zusammengefügte Struktur die unmittelbare Nähe und Präsenz der antiken Architektur: Riesenhaft und nahezu bedrohlich ragt er im Zentrum der Vedute empor und durchbricht den oberen Rahmen der Darstellung. Die von Piranesi entwickelte Lichtregie unterstreicht seine herausragende Bedeutung für die Komposition der Vedute. Der Bogen scheint von hinten, aus der Tiefe des Bildraumes heraus, angestrahlt zu werden. Die dem Betrachter zugewandte Seite ist dagegen verschattet. Zugleich dringt das Licht jedoch durch die große Bogenöffnung und lässt eine helle Zone im Dunkel des Vordergrundes entstehen. Die Aufmerksamkeit wird hier von einer zusammengesunkenen Gestalt, die sich an das Gewände der Bogenöffnung lehnt, angezogen.

Das prominent im Bildraum postierte Bogenmotiv fungiert in der Komposition Piranesis als Verbindungsgelenk, das zwischen dem nahansichtigen Bereich des Vordergrundes und dem tiefenräumlichen Komplex der Vedute vermittelt: Der Blick wird rechts an dem Bogen vorbei in die hell ausgeleuchtete Weite der Arena gelenkt. Deren Ausdehnung und Form sind

aufgrund des gewählten niedrigen Betrachterstandpunkts lediglich an der Lage und Orientierung der flankierenden Architekturelemente abzulesen. Die Stationen der Via Crucis und die Kapelle Santa Maria della Pietà sowie die dahinter und darüber aufragenden Mauerzüge lassen die Ellipse des Baus erkennbar werden, ohne dass ein umfassender Blick auf die gesamte Struktur gewährt wird. Der Betrachter befindet sich offenbar in der Situation eines Besuchers, der durch den westlichen Haupteingang in das Kolosseum gelangt ist und sich nun etappenweise vortastet, um einen Gesamteindruck des Baus zu gewinnen. Zahlreiche Figuren, die im Inneren der Ruine sichtbar werden, scheinen die verschiedenen Positionen eines Besuchers im Angesicht des mächtigen Monuments vorzuführen. Einige Gestalten flanieren, alleine oder in Gruppen, durch das freie Areal der Arena. Andere haben sich, wohl zu einem Gebet, vor den Stationen der Via Crucis eingefunden.

Das von oben einfallende Sonnenlicht lässt die einzelnen Motive, die geborstenen antiken Mauerzüge und Gewölbe, die Einbauten aus nachantiker Zeit, die wuchernde Vegetation und die menschlichen Gestalten prägnant hervortreten, definiert diese aber zugleich als Elemente eines einheitlichen, umfassenden Bildraumes. In seiner perspektivisch ungewöhnlich und doch überzeugend gestalteten Komposition verknüpft Piranesi somit verschiedene Aspekte des Kolosseumsinneren zu einer Teilansicht, die trotz ihrer räumlichen Begrenzung, gleich einem Pars pro toto die riesigen Ausmaße und die komplexe Struktur der Ruine durchaus zu veranschaulichen vermag.<sup>1165</sup>

Die Anbindung dieser neuartigen und spektakulären Kolosseumsvedute an das Gesamtkonzept der „Antichità Romane“ wird in erster Linie über die am unteren Bildrand angefügten Textzeilen geleistet. Piranesi lenkt nun die Aufmerksamkeit des Betrachters auf wichtige Einzelheiten der Architektur. Die nachträglich hinzugefügten Einbauten werden als „Capelletta, Chiesa, e muri moderni“ identifiziert. Der Fokus richtet sich jedoch auf jene Elemente, die einst für die Nutzung des Amphitheaters im antiken Rom von erheblicher Bedeutung waren, auf die Verbindungswege und Treppen innerhalb des Zuschauerraumes sowie die Vorrichtungen für die Bedienung des Sonnensegels.

Piranesi verwendet für diese Vedute, wie bereits für die Außenansicht des Kolosseums, eine breite Palette graphischer Zeichen, langgezogener Linien und kurzer Striche sowie Häkchen und Punkte variierender Dichte und Intensität, um die verschiedenen Motive im

---

<sup>1165</sup> Der Eindruck, die riesigen Ausmaße des Monuments nicht fassen zu können, wird in dem Bericht Johann Wolfgang Goethes über einen abendlichen Besuch der Kolosseumsruine am 11. November 1786 in ähnlicher vermittelt: „Abends kamen wir ans Colisee, da es schon dämmrig war, wenn man das ansieht, scheint wieder alles andre klein, es ist so groß, daß man das Bild nicht in der Seele behalten kann, man erinnert sich dessen nur kleiner wieder, und kehrt man dahin zurück, kommt es einem aufs neue größer vor.“ Zit. nach: Goethe / Beyer u. a. 1992, S. 158.

illusionistischen Bildraum zu lokalisieren und die differenzierte Wirkung des Lichts auf deren Oberfläche einzufangen. Der Künstler konzentriert sich allerdings nun allein auf den vielgestaltigen Kosmos des Kolosseumsinneren, der gleichermaßen antike Strukturen, Mauerzüge aus Travertinquadern und Ziegellagen, sowie barocke Architekturen, die Stationen der Via Crucis und die Kapelle Santa Maria della Pietà, als auch die von Leben erfüllte Natur, wuchernde Vegetation und verschieden agierende Menschen, umfasst. Piranesi öffnet so, quasi vor den Augen seines Betrachters, das Innere des römischen Amphitheaters, in dem die Jahrhunderte ihre Spuren hinterlassen haben. Das Monumentale und Ehrfurchtgebietende, das die Wiedergabe des Äußeren dominiert, wird in der Innenansicht um Aspekte der Zerstörung und der Aneignung antiker Architektur ergänzt. Piranesi verleiht beiden Kolosseumsbildern, gerade in ihrer unterschiedlichen Ausgestaltung, Tiefe und Authentizität.

Das unmittelbare Erleben der zerstörten Ruine verbunden mit einem dezidierten Interesse an der einstigen Gestalt und Funktion des antiken Baus prägt in ähnlicher Weise den ausführlichen Bericht über einen Kolosseumsbesuch in den 1799 erschienenen „Auszügen aus dem Tagebuch einer Reisenden über Rom“ der deutschen Schriftstellerin Friederike Brun:

„Nach einem lehrreichen Unterricht unter den Triumphbogen des Titus und Constantins, und einem topografischen Einblick in diese heiligste Gegend des alten Roms, wo nun wiederkäuende Rinder lagern, und sich neben dem Triumphbogen auf dichtem Grase sonnten, gingen wir um die Mittagsstunde ins nahe Colisäum. Wir stiegen so weit möglich ins Innere, über und unter den ungeheuren Trümmern umher. Erst indem man an diesen kolossalen Theilen des Ganzen emporsteigt, vermißt man den Umfang und die prachtvollen Verhältnisse dieses in seiner Art einzigen Gebäudes in der alten und neuen Welt [...]. Die Knochen der ungeheuren Pfeiler, welche die Arkaden stützten, sind von großen Quaderstücken des harten Travertins; die Bekleidung und die Mauer ist von Backsteinen, und die Gewölbe, welche die höchste Festigkeit mit der möglichsten Leichtigkeit verbinden sollten, von Puzzolantraß. Bekleidet war das Ganze von innen und aussen mit Marmor, woran die Barbaren alter und neuer Zeit so lange nagten und plünderten, bis sie das Gebäude seines prächtigen Gewandes gänzlich beraubt hatten. Der abwechselnde Zauber des Seyns in diesen Ruinen ist unbeschreiblich. Bald hängen Mauern gleichsam überstürzend neben dir, und bald blickst du in tiefe schwarze Höhlen verfallener Gewölbe herab; hohes Gras umwuchert den Raum, wo ehemals die Senatoren und Vestalinnen saßen. [...] Wir stiegen in die Sitze der römischen Frauen oder Matronen. Nicht ohne Abscheu konnte ich daran denken, daß Weiber diesen Blutspielen zusahen. Aber dieser Abscheu stieg bis zum Entsetzen, als man mir sagte, daß unter Commodus und Heliogabalus die römischen Matronen mit den wilden Bestien kämpften, und daß in des milden Trajans Regierung 10,000 Fechter in 3 Tagen auftraten; 10,000 Kämpfer auf Leben und Tod! Allein Welch ein Blick von hier umher ins Amfitheater! Wie verbindet er das Auffassen der Größe des Ganzen mit den anziehendsten Details der mahlerischen Theile, welche dunkle Hallen, Gemäuer mit Eppich und Jasmin umstrickt, die Lichter und Schatten in eigenen Massen vermischt, in unerschöpflicher Fülle darbieten!“<sup>1166</sup>

Die beiden Ansichten der Kolosseumsruine beenden jenen Abbildungsteil in Piranesis „Antichità Romane“, der die erhaltenen Monumente in Form von Tafeln mit je zwei

---

<sup>1166</sup> Brun 1799a, S. 212–214.



Einzel Darstellungen erfasst. Großformatige, ganzseitige und ausklappbare Karten schließen sich an, in denen komplexe Anlagen antiker Architektur, die Aquädukte, das Kastell des Tiberius, die Thermen des Caracalla und des Diokletian, das Nymphäum des Nero, das Forum Romanum und der kapitolinische Hügel rekonstruiert werden. Diese Bauaufnahmen und Karten entwickelt der Künstler als Darstellungen auf verschiedenen Bildträgern, die sich als dreidimensionale Körper innerhalb eines illusionistischen Bildraumes entfalten, in ähnlicher Weise, wie es bereits zu Beginn des Werkes in der „Pianta di Roma“ geschehen ist.<sup>1167</sup>

Die Tendenz zu immer spektakuläreren Formaten und monumentaleren Bildfindungen, die insbesondere für die Gestaltung der drei übrigen Bände der „Antichità Romane“ prägend ist, wird von dem Autor selbst zu Beginn seines Werkes angesprochen. Er kündigt bereits hier eine umfassende Rekonstruktion der antiken Stadt an, die schließlich mit der 1757 fertiggestellten, aber erst 1762 publizierten „Ichnographia Campi Martii Antiquae Urbis“ realisiert wird.<sup>1168</sup>

Schon im ersten Band der „Antichità Romane“ ist eine aufwendige Rekonstruktion zu einem der bedeutendsten Komplexe des antiken Rom enthalten: Die „Pianta dell’antico Foro Romano“ erfasst neben dem eigentlichen Areal des Forum Romanum Bauwerke, die sich in den Senken zwischen Kapitol, Palatin, Caelius, Esquilin und Quirinal befunden haben (Abb. 85).<sup>1169</sup> Hier erscheint das Kolosseum als kaiserliches Amphitheater in Form einer Grundrissrekonstruktion. Der Fokus der Darstellung richtet sich auf die verschiedenen Zugangs- und Verbindungswege, die das riesige Bauwerk erschließen. Die sich in einer Arkadenreihe öffnende Außenwand, die dahinter konzentrisch verlaufenden Korridore, die

<sup>1167</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 38–44. Vgl.: Petrucci 1953, S. 243–244, Kat. 38–44; Focillon 1964, S. 24, Kat. 217–223; Wilton-Ely 1978, S. 53, Abb. 73, S. 57, Abb. 81, S. 63, Abb. 98; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 402–408, Kat. 352–358; Höper 1999, S. 169–170, Abb. 109–111, S. 175–176, Abb. 122–123, S. 339–341, Kat. 10.73–10.82; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600010, Kat. 1.1.73–82.

<sup>1168</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, S. 40: „Mi riservo pertanto di dimostrare la primiera loro costituzione [de’ colli] nella grande Icnografia di Roma antica che sto in procinto di dare alla luce“. Zu der „Ichnographia Campi Martii Antiquae Urbis“: Piranesi 1762 (nach 1778), Taf. 5–10: Radierung: 1350 x 1160 mm (sechs Platten), 1475 x 1290 mm (Blatt), beschr. l. o.: „ROBERTO ADAM BRITANNO / ARCHITECTVRAE CVLTORI / ICHNOGRAPHIAM / CAMPI MARTII / ANTIQVAE VRBIS / IOANNES BAPTISTA PIRANESIVS / IN SVI AMORIS ARGVMENTVM / DDD“, num. l. o.: „Tab. V“, l. m.: „Tab. VI“, l. u.: „Tab. VII“, r. u.: „Tab. VIII“, r. m.: „Tab. IX“, r. o.: „Tab. X“. Angaben nach: Höper / Grötz 2003, Objekt 18600771. Vgl.: Petrucci 1953, S. 267, Kat. 425; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 81, Kat. 37, Bd. 2, Taf. 71–79; Focillon 1964, S. 35, Kat. 440; Wilton-Ely 1978, S. 80–83; Zamboni 1978, S. 44–48; Kissner 1990, S. 161, Kat. 342.4; Höper 1999, S. 167, Kat. 16.5; Bevilacqua / Gori Sassoli 2006, S. 267, Kat. 1.5.

<sup>1169</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 43: Radierung: 460 x 472 mm (Platte), 502 x 672 mm (Blatt), beschr. u.: „PIANTA dell’antico Foro Romano, comprensivo delle Valli esistenti fra i Monti Capitolino, Palatino, Celio, Esquilino, e Quirinale, e contenente / tutte le antiche fabbriche, disposte secondo la situazione e la traccia de’ loro odierni avanzi, e denominato nell’Indice consecutivo. La tinta più / nera indica gli stessi avanzi, e la più leggiera il supplito ai medisimi“, bez. r. u.: „Piranesi Archit. dis. inc.“, num. l. o.: „Tom. I.“, num. r. o.: „XLIII“. Angaben nach dem Exemplar: Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek, Dh1’ 263 (1). Vgl.: Petrucci 1953, S. 244, Kat. 43; Focillon 1964, S. 24, Kat. 222; Monferini 1978, S. 38, Kat. 163, Abb. 163; Wilton-Ely 1978, S. 56–57, Abb. 81; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 407, Kat. 357; Höper 1999, S. 340, Kat. 10.81; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600010, Kat. 1.1.81.

vier Eingänge in den Hauptachsen sowie die einst unter dem Zuschauerraum gelegenen, radial zur Arena orientierten Mauerzüge sind erfasst. Obwohl in diesem Grundriss die Strukturen des Erdgeschosses gezeigt werden, dokumentiert Piranesi auch den erhöhten Verbindungstrakt zwischen dem Amphitheater und der nördlich gelegenen Portikus des Claudius, ein Zugangsweg, der bereits in der auf Tafel 37 präsentierten Außenansicht anhand der Überreste der Fassade rekonstruiert worden ist.<sup>1170</sup> Die in das Zentrum der Arena eingefügte Nummer „35“ verweist auf das anschließende Register „Indice dell’anteposta tavola del Foro Romano e delle contrade comprese nella medesima“, in dem der Grundriss als „Anfiteatro Flavio, detto il Colosseo“ identifiziert wird.<sup>1171</sup>

Die Rekonstruktion des Forum Romanum und der benachbarten Areale ist, wie andere Pläne und Grundrissdarstellungen der „Antichità Romane“, als Bildfeld einer Steinplatte, die aus einem größeren Kontext herausgebrochen zu sein scheint, inszeniert. Die unmittelbare Präsenz des Motivs wird durch die illusionistische Ausgestaltung der Radierung unterstrichen. An den Rändern der Platte sind breite Schlagschatten zu erkennen. Ein Teil des Steins ragt in das unten angeschlossene Schriftfeld hinein. Eine Windrose, die die Ausrichtung der Karte definiert, erscheint als graphische Darstellung auf dem gleichmäßig getönten Untergrund. Sie ist in großen Teilen von dem mächtigen Steinfragment verdeckt. Wieder erscheint die Anspielung auf das antike Original, die altherwürdige „Forma Urbis Romae“, offensichtlich. Piranesi bedient sich auch hier seiner künstlerischen Möglichkeiten im Medium der Radierung, um die Authentizität und Zuverlässigkeit der von ihm entwickelten Rekonstruktion hervorzuheben.

Das Kolosseum wird an verschiedenen Stellen in dem Bildteil und den Texten des ersten Bandes von Piranesis „Antichità Romane“ thematisiert (Abb. 82–85). Als Amphitheater der antiken Stadt erscheint es in den Karten der „Pianta di Roma disegnata colla situazione de’ tutti i Monumenti antichi“, in der „Tavola topografica di Roma“ und der „Pianta dell’antico Foro Romano“.<sup>1172</sup> Die Konfrontation von Innen- und Außenansicht auf Tafel 37 offenbart die Komplexität des Baus, die in den Überresten noch erkennbare und unmittelbar erfahrbare Größe und Bedeutung der antiken Architektur sowie die vielfältige Nutzung und Beanspruchung der Ruine in nachantiker Zeit.<sup>1173</sup> Die Verknüpfung dieser verschiedenen

<sup>1170</sup> Vgl.: Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 37, Fig. 1: „A Arco mancante del rispettivo numero ordinale con cui son notati tutti gli altri per rincontranza delle persone che anda / vano agli spettacoli sopr'a quest'arco appoggiavasi il ponte, che dal portico di Claudio portava all'Anfiteatro, come dimostra la mancanza fra lo stesso arco e' l su / peggiore della ricorrenza dell'architrave, e delle altre membra, nella quale s'incastava il ponte.“

<sup>1171</sup> Piranesi 1756, Bd. 1: „INDICE / DELL’ANTEPOSTA TAVOLA DEL FORO ROMANO, E DELLE CONTRADE / COMPRESSE NELLA MEDESIMA [...] 35. Anfiteatro Flavio, detto il Colosseo“.

<sup>1172</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 2, Taf. 38, Taf. 43.

<sup>1173</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 37, Fig. 1–2.

Sichtweisen auf das Kolosseum erfolgt über Querverweise, die in die Texte der Publikation eingefügt sind. In dem „Repertorio degli avanzi delle antiche fabbriche di Roma denominati in questo primo tomo“, das den ersten Band der „Antichità romane“ beschließt, wird der Leser über den Eintrag „Anfiteatro Flavio pag. 39, num. 310“ zu dem Verzeichnis des einleitenden Romplanes an den Beginn des Werkes geführt.<sup>1174</sup> Von hier gelangt er über den Hinweis „310. Anfiteatro Flavio detto il Colosseo, dimostrato nella Tavola XXXVII di questo Tomo alle figure I, e II“ zu den Ruinenansichten der Tafel 37.<sup>1175</sup> Piranesi verbindet so die Einzelaufnahmen zu einem komplexen, aufeinander beziehenden und sich ergänzenden Gesamtbild des römischen Amphitheaters. Die Kreativität des Radierers und das analytische Denken des Archäologen lassen anspruchsvolle, künstlerische wie wissenschaftliche Darstellungen des Kolosseums im Medium der Druckgraphik entstehen.

„La grande, la surprenante originalité des ‘Antichità’, c’est qu’elles ont été vues par un artiste et par un technicien. Par là, elles ne sont pas seulement émouvantes, elles rendent un immense service à l’archéologie et à l’histoire. Il semble que Piranesi ait extrait les ruines de leurs décombres poudreux et que pour la première fois on les voie<sup>3</sup> en pleine lumière. [...] Mais ce qu’il importe de mettre en lumière, c’est que par la manière dont il a conduit les ‘Antichità’, en appliquant son savoir de praticien à l’examen des monuments romains, Piranesi constituait un nouvel ordre des recherches, dont devaient sortir quelques-uns des principes de méthode de l’archéologie moderne. Un monument n’est pas un simple décor, un système de proportions sans plus, l’équation des modules et des entrecolonnements. Il repose sur des assises et sur des fondations. La formule de son harmonie décorative est en fonction de la manière dont il a été construit. Ses murailles ne sont pas seulement une surface, mais un volume. Il faut profiter de ces pans éentrés et de ces écroulements pour pénétrer les secrets de leur structure, au besoin il faut pratiquer les sondages et les fouilles.“<sup>1176</sup>

In den Tafeln des ersten Bandes der „Antichità Romane“ durchbricht die Darstellung wiederholt den sie eigentlich begrenzenden Rahmen. Piranesis Wiedergaben der römischen Antike scheinen das vorgegebene Format der Buchillustration sprengen zu wollen. Der Abbildungsteil der ebenfalls 1756 veröffentlichten Bände zwei bis vier lässt das Streben des Künstlers nach immer spektakuläreren Bildfindungen und monumentaleren Formaten deutlich zutage treten: Während der riesige Komplex des Kolosseums im ersten Band noch in zwei, auf einer Tafel zusammengestellten Einzelbildern erfasst ist, werden den antiken

<sup>1174</sup> Piranesi 1756, Bd. 1: „REPERTORIO / Degli Avanzi delle Antiche Fabbriche di Roma / denominati in questo primo Tomo“ ( 2 n. n. Seiten).

<sup>1175</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, S. 39.

<sup>1176</sup> Zit. nach: Focillon 1918, S. 69–70. Vgl.: Wilton-Ely 1978, S. 54: „Piranesis einzigartige Leistung in den ‘Antichità’ beruhte auf der neuen Einstellung, mit der hier ein bislang eng umgrenztes Wissenschaftsgebiet angegangen wurde – eine Einstellung, die profundes technisches und architektonisches Wissen mit einer Erfindungs- und Vorstellungsgabe höchsten Grades verband.“

Monumenten in den übrigen Bänden desselben Werkes zumeist mehrere ganzseitige Tafeln gewidmet.<sup>1177</sup>

Bereits 1748, in dem Dedikationsschreiben der frühen „Antichità Romane“, weist Piranesi den Leser auf geplante größere Publikationsprojekte hin, „maggiori cose, che non sono queste, io ho in pensiere di fare al Mondo palesi“<sup>1178</sup>. Die unkonventionellen Bilder, die der Künstler von den bedeutenden Monumenten Roms entwirft, seine teils exzentrischen Lösungen für altbewährte Motive der Ewigen Stadt verlangen offenbar nach ebenso spektakulären Bildformaten. So sollen die Radierungen vermutlich schon in ihren Dimensionen das Anliegen Piranesis zu erkennen geben, das druckgraphische Medium als ein eigenständiges, der Malerei durchaus ebenbürtiges Ausdrucksmittel des kreativen Künstlers zu etablieren.<sup>1179</sup>

#### 4.3.2) Die „Vedute di Roma“: Eine Revolution der Kolosseumsvedute durch den Künstler und Archäologen Piranesi

An den Beginn der „Antichità Romane“ von 1756 ist ein Verkaufskatalog der Buchhandlung Bouchard und Gravier gestellt, in dem neben anderen Werken Piranesis 39 Ansichten der Stadt Rom verzeichnet sind, „Vedute di Roma in foglio atlantico, carta papale, date finora in luce fino al numero di trentanove: al prezzo di due paoli, e mezzo l’una“<sup>1180</sup>. Diese Darstellungen der Ewigen Stadt sind, analog zu Antoine Lafréry's „Speculum Romanae

<sup>1177</sup> Vgl. z. B.: Piranesi 1756, Bd. 2, Taf. 7–15 („Camere sepolcrali della Famiglia Arrunzia“), Taf. 21–25 („Mausoleo di Costanza“). Vgl.: Petrucci 1953, S. 244–245, Kat. 56–64, Kat. 70–74; Focillon 1964, S. 24–25, Kat. 229–237, Kat. 243–247; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 416–424, Kat. 364–372, S. 430–434, Kat. 378–382; Höper / Grötz 2003, Objekt 186000797, Kat. 1.1.7–1.1.15, Kat. 1.1.21–1.1.25. Piranesi 1756, Bd. 3, Taf. 16–19 („Mausoleo di Sant’ Elena“). Vgl.: Petrucci 1953, S. 248, Kat. 128–131; Focillon 1964, S. 28, Kat. 301–304; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 488–491, Kat. 436–439; Höper / Grötz 2003, Objekt, Kat. 18600798, Kat. 1.1.16–1.1.19. Piranesi 1756, Bd. 4, Taf. 4–12 („Ponte e Mausoleo, fabbricato da Elio Adriano“). Petrucci 1953, S. 250, Kat. 171–181; Focillon 1964, S. 30, Kat. 339–347; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 526–534, Kat. 472–480; Höper 1999, S. 342–344, Kat. 10.91–10.99; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600799, Kat. 1.1.4–1.1.12.

<sup>1178</sup> Piranesi 1748 (nach 1778), Widmungsblatt. Vgl.: Hind 1922 (1967), S. 76, Kat. 2; Petrucci 1953, S. 262, Kat. 366; Focillon 1964, S. 14, Kat. 42; Bettagno 1978, S. 31–32, Kat. 96–97, Abb. 97; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 146, Kat. 104; Höper 1999, S. 326, Kat. 8.2; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600008, Kat. 1.3.

<sup>1179</sup> Vgl. die Beobachtungen Wolfgang Krönigs zu einer Darstellung der Engelsburg, die Giovanni Battista Piranesi im Rahmen seiner „Vedute di Roma“ veröffentlicht hat: „Man wird der Vedute Piranesis nicht gerecht, wenn man nicht von vornherein berücksichtigt, daß schon die Wahl des großen Formats eine Steigerung der Wirkung bedeutet, das alles Bisherige hinter sich läßt und an die Grenzen des für die graphische Technik möglichen rührt. Darin bekundet sich die Tatsache, daß Piranesi es in der Wirkung nicht nur mit den größten bisher geschaffenen graphischen Veduten aufnehmen möchte (Cruyl, Schenck), sondern auch mit der gemalten Vedute, wie sie unmittelbar vor und neben ihm im Werk mehrerer Veduten-Maler bedeutsam verwirklicht wurde und nicht ohne Eindruck auf ihn bleiben konnte.“

<sup>1180</sup> Piranesi 1756, Bd. 1: „Opere finora date in luce dall’Autore, e loro rispettivi prezzi, / à quali si vendono in Roma / DAI SIG. BOUCHARD, E GRAVIER / MERCANTI LIBRAJ“.

Magnificentiae“, einer der bedeutendsten römischen Publikationen des 16. Jahrhunderts, als eine Sammlung frei kombinierbarer Einzelblätter konzipiert, zu der ein eigens entworfenes Frontispiz ebenfalls separat erworben werden kann.<sup>1181</sup> Jede dieser Graphiken wird als ein eigenständiges Kunstwerk von Bouchard und Gravier zu einem Preis von zweieinhalb Paoli auf dem Markt angeboten. Der explizite Hinweis auf die bisher veröffentlichte Zahl der Veduten lässt auf ein umfangreiches, 1756 noch keineswegs vollendetes Projekt schließen. Tatsächlich wird Piranesi bis zu seinem Todesjahr 1778 insgesamt 135 dieser Romansichten veröffentlichen.<sup>1182</sup>

Mit seinem Werk wendet sich der Künstler nicht mehr in erster Linie an ein gelehrtes Fachpublikum, an die „studiosi delle antichità romane“<sup>1183</sup>. Die Zielgruppe entspricht vielmehr jener, die auch von Giuseppe Vasis Atelier beliefert wird: Die „Vedute di Roma“ bedienen die große Zahl von Reisenden, die nach Andenken an die Ewige Stadt und ihre prominenten Sehenswürdigkeiten verlangen. Gerade das zeitgenössische Rom, seine belebten Straßen und Plätze, die altherwürdigen Kirchen, die prächtigen Paläste sowie die bedeutenden Monumente aus antiker und nachantiker Zeit finden Eingang in die großformatigen Veduten des venezianischen Künstlers. Dem Kolosseum, das sich seit dem 16. Jahrhundert als eines der wichtigsten Motive der Stadt in der Reiseliteratur und den Tafelwerken etabliert hat, sind in diesem Kontext vier Radierungen gewidmet.

Die früheste Darstellung des römischen Amphitheaters innerhalb der „Vedute di Roma“ wird in die Zeit zwischen 1746 und 1748, dem Publikationsjahr der älteren „Antichità Romane“, datiert (Abb. 86).<sup>1184</sup> Piranesi zeigt das Bauwerk gemäß dem Zustand des 18. Jahrhunderts in

<sup>1181</sup> Radierung: 408 x 552 mm (Platte), 545 x 771 mm (Blatt), beschr.: „VEDVTE DI ROMA / DISEGNATE ED INCISE / DA GIAMBATTISTA PIRANESI / ARCHITETTO VE[NEZ]IANO“, bez. r. u.: „Presso l'Autore a Strada Felice nel Palazzo Tomati vicino alla Trinità de' monti. A paoli due e mezzo“. Angaben nach: Höper 1999, S. 381, Kat. 14.1. Vgl.: Hind 1922 (1967), S. 38, Kat. 1; Petrucci 1953, S. 280, Kat. 682; Focillon 1964, S. 50–51, Kat. 719; Robison 1970, S. 184, Kat. 1; Robison 1978, S. 49, Kat. 243, Abb. 243; Wilton-Ely 1978, S. 160, Kat. 1; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 177, Kat. 134.

<sup>1182</sup> Zu der Publikation: Hind 1922 (1967), S. 35–73, Kat. 1–137; Petrucci 1953, S. 280–286, Kat. 682–821; Focillon 1964, S. 50–57, Kat. 719–853; Volkmann 1965, S. 31–37; Robison 1970, S. 180–198; Miller 1978, S. 184–192; Robison 1978, S. 48–50; Wilton-Ely 1978, S. 30–47, S. 160, Kat. 1–137; Robison 1983, S. 11–33; Bettagno 1989, S. 12–14; Margiotta 1989, S. 33–35; Kissner 1990, S. 161, Kat. 342.1; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 176–312, Kat. 134–nach 268; Höper 1999, S. 253–296, S. 381–396, Kat. 14; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600014.

<sup>1183</sup> Vgl.: Piranesi 1756, Bd. 1, S. 1: „Prefazione agli studiosi delle antichità romane“.

<sup>1184</sup> Radierung: 407 x 549 mm (Platte), 545 x 790 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Veduta dell' Arco di Costantino, e dell' Anfiteatro Flavio detto il Colosseo“, beschr. l. u.: „1. Meta Sudante / 2. Radice del Palatino“, beschr. r. u.: „3. Vestigie delle Terme di Tito / 4. Radice dell' Esquilino“, bez. r. u.: „Piranesi del. sculp.“, bez. l. u.: „Presso l'Autore a Strada Felice vicino alla Trinità de' monti“. Angaben nach dem Exemplar: Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. B 405, A 61/2386. Vgl.: Hind 1922 (1967), S. 55, Kat. 56; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 42, Kat. 382; Petrucci 1953, S. 284, Kat. 784; Focillon 1964, S. 54, Kat. 805; Volkmann 1965, S. 32–33, Abb. 21; Robison 1978, S. 49, Kat. 252; Wilton-Ely 1978, S. 34, S. 47, S. 160, Kat. 19; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 195, Kat. 152; Höper 1999, S. 275, Abb. 278, S. 383, Kat. 14.19; Höper / Grötz 2003, Objekt

einer Gesamtansicht von Südwesten. Entsprechend der Intention des Künstlers, anschauliche Erinnerungsbilder für den Reisenden zu entwickeln, lassen sich aus der Gestaltung der Vedute und mithilfe der beigefügten Legende der Betrachterstandpunkt lokalisieren und die einzelnen Bildelemente identifizieren. Piranesi wählt eine Position auf dem Palatin: In der vorderen Bildebene erstreckt sich ein breites Areal, in dem verschiedene Bäume und Sträucher, geborstene Steinbrocken und mächtige Mauerzüge sowie einzelne menschliche Gestalten zu erkennen sind. Dieses terrassenartig in den Bildraum hineinragende Gelände ist vermutlich Teil der „Vigne dell’ Abadia di San Sebastiano“, eines Gartens, der sich in der östlichen Partie des Palatins befunden hat.<sup>1185</sup> Über die Motive des Vordergrundes wird der Blick des Betrachters in das zwischen Esquilin, Caelius und Palatin gelegene Tal gelenkt. Hier erheben sich die Überreste der Meta Sudans, des Konstantinsbogens und des flavischen Amphitheaters. Zwischen den antiken Monumenten sind Figuren, allein und in Gruppen umherschleudernde Spaziergänger, sowie eine Kutsche, die sich auf einer von Süden kommenden Straße dem Konstantinsbogen nähert, zu erkennen. Diese nach rechts aus dem Bildfeld hinaus, zu San Gregorio Magno al Celio führende Straße ist von einer hohen Mauer flankiert. Jenseits der Mauer erstreckt sich die „Vigna Cornovaglia“, ein Gartenareal, das bereits in einer Kolosseumsvedute des Stefano della Bella anschaulich überliefert ist.<sup>1186</sup> Im Hintergrund der Darstellung werden die Ausläufer des Esquilin mit den dort erhaltenen Überresten der Trajansthermen und verschiedene zeitgenössische Häuser, die an der „Strada di San Clemente“<sup>1187</sup> gelegen sind, erkennbar.

Piranesi präsentiert das Amphitheater somit als eine in die weite römische Landschaft eingebettete Ruine. Die Südseite des Baus mit ihren umfangreichen Zerstörungen rückt dabei in den Fokus der Darstellung. Der Künstler wählt eine Perspektive, die es ihm ermöglicht, die komplexe architektonische Struktur des Kolosseums quasi in mehreren Schichten offen zu legen: Im linken Bereich der Vedute sind vier Achsen der weitgehend intakt erhaltenen Nordfassade erkennbar, bis zu jener großen Bruchstelle, mit der die Außenmauer im Westen der Ruine abrupt endet. Hier fällt der Blick in die zwei äußeren, konzentrisch verlaufenden

---

18600014, Kat. 1.19; Bevilacqua / Gori Sassoli 2006, S. 149, S. 274, Kat. 8.5. Zu der Datierung des Blattes: Robison 1983, S. 18–21.

<sup>1185</sup> Die Lage und Ausdehnung dieses Gartenareals wird in dem Romplan des Giovanni Battista Nolli überliefert. Vgl.: Nolli 1748, Beschriftungen in der Darstellung: „S. Sebast.<sup>o</sup>“, „Vigne dell’ Abadia di S. Sebastiano“.

<sup>1186</sup> Radierung: 307 x 271 mm (Darstellung), 324 x 279 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Arcus Const.<sup>ni</sup> et Amphit.<sup>ni</sup> Flavij Panetinæ“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, sc. 56TER, F.G. 2388. Vgl.: Heinecken 1778–1790, Bd. 2, S. 400; De Vesme 1906, S. 217–218, Kat. 834; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 42, Kat. 373; Massar / De Vesme 1971, S. 128, Kat. 834; Forlani Tempesti 1973, S. 140–141, Kat. 77c; Salamon 2000, Kat. 156.

<sup>1187</sup> Dieser Straßename ist in Giovanni Marangonis „Delle memorie sacre, e profane dell’ Anfiteatro Flavio“ für die heutige Via di San Giovanni in Laterano überliefert: Marangoni 1746, S. 56. Zu Lage und Verlauf der Straße vgl. den 1748 publizierten Romplan des Giovanni Battista Nolli.

Korridore mit ihrer Wandgliederung und den Arkadenreihen, die in das Innere des Baus überleiten. Jenseits der Bruchstelle erstreckt sich eine breite Partie der Innenwand des zweiten Umgangs. Diese endet in einer weiteren Bruchstelle: Die Überreste von Mauerzügen, die einst die ansteigenden Zuschauerreihen gestützt haben, liegen frei. Nun kann der Blick des Betrachters tief in das Innere des Gebäudes vordringen: Die im 18. Jahrhundert an der östlichen Kurzseite der Arena existierende Kapelle Santa Maria della Pietà und die dahinter steil aufragende Innenseite der Nordfassade werden sichtbar. Östlich der im Süden des Baus gelegenen Bruchstelle setzt sich die Innenwand des zweiten Umgangs mit ihrer regelmäßigen Reihe von Arkadenöffnungen fort.

Das Kolosseum wird in Piranesi's Vedute als altehrwürdige Ruine und als Sehenswürdigkeit des 18. Jahrhunderts gezeigt: Neben den antiken Mauern und den verschiedenen Bruchstellen und Beschädigungen sind nachantike Veränderungen am Baubestand, die in den unteren Arkadenöffnungen eingezogenen Schutzmauern, das Kreuz und die Inschriftentafel über dem westlichen Eingang sowie der Sakralbau im Inneren der Arena, detailliert erfasst.

Dieser Betrachtungsweise, die das Kolosseum als Bestandteil des zeitgenössischen Rom begreift, entspricht die Gestaltung der Vedute: Die von Piranesi entwickelte Lichtregie lässt die verschiedenen Motive der Darstellung prägnant hervortreten und bindet diese zugleich in einer bildlich geschlossenen Komposition ein. Der Konstantinsbogen, der im Titel der Radierung an erster Stelle genannt wird, ist prominent im Zentrum des Bildmittelgrundes platziert. Das von links einfallende Sonnenlicht hüllt die nach Süden gewandte Partie des Bogens in einen dunklen Schatten. Zugleich entwickeln sich an der westlichen Kurzseite und in den Durchgängen starke Hell-Dunkel-Kontraste: Der Einfall des Lichts zeichnet sich dezidiert auf dem glatten Mauerwerk ab. Die Einzelheiten von Architektur und Skulptur, der Statuensmuck, die Relieffelder und die kannelierten Säulen, werden, obwohl sie teils im Schatten liegen, äußerst präzise erfasst. Durch seine Tönung hebt sich der Konstantinsbogen von der hell ausgeleuchteten Umgebung, dem freien Gelände des Kolosseumstals und dem ummauerten Areal der Vigna Cornovaglia sowie der nach Süden in Richtung San Gregorio Magno führenden Straße, prägnant ab. In derselben Ebene des illusionistischen Bildraumes und in unmittelbarer Nähe zum Konstantinsbogen ist die Meta Sudans erkennbar. Piranesi unterscheidet in der Gestaltung seiner Radierung dezidiert das Erscheinungsbild beider Monumente im hellen Sonnenlicht. Der steinernen Massivität und den klar definierten Volumina des Triumphbogens wird die weich und fast organisch wirkende, von Pflanzen überwucherte Meta Sudans gegenübergestellt. Deren exakte Form ist für den Betrachter kaum

fassbar: Der Überrest eines antiken Brunnens erscheint als dunkle Silhouette vor dem im hellen Licht erstrahlenden Gelände des Kolosseumstals.

Die Ruine des römischen Amphitheaters ist ebenso individuell charakterisiert. Die gewaltigen Dimensionen des antiken Baus werden nicht nur durch die bildbeherrschende Position in der hinteren Ebene des Mittelgrundes manifestiert. Gerade jene unterschiedlichen Effekte, die das Licht in den einzelnen Bereichen des riesigen Komplexes hervorruft, zeichnet Piranesi sorgfältig nach. So gewinnt das Bauwerk erst durch die differenzierte Wiedergabe von Licht und Schatten in den verschiedenen Schichten der Architektur Substanz und Dreidimensionalität im illusionistischen Bildraum. Dabei konzentrieren sich die Gegensätze von Hell und Dunkel gerade in jenen Partien, die auf der Südseite der Ruine, nahe dem Konstantinsbogen und der Meta Sudans, zu lokalisieren und somit auf den von Piranesi gewählten Betrachterstandpunkt hin orientiert sind: Das von links einfallende Sonnenlicht trifft zunächst auf einen Teil der erhaltenen Nordfassade und die riesige Bruchstelle im Westen des Baus, mit der die Außenmauer endet. Durch die Arkadenöffnungen der Fassade dringt es in die konzentrisch verlaufenden Umgänge des Inneren vor. Das Relief der antiken Mauern, Halbsäulen und Pilaster, Kämpfer und Gebälke, das bekrönende Kranzgesims, sowie die Arkaden- und Fensteröffnungen heben sich prägnant von dem hellen Hintergrund ab. Die sich jenseits der westlichen Bruchstelle nach Süden erstreckende Innenwand des zweiten Umgangs scheint dagegen im gleißenden Sonnenschein zu liegen. Die antiken Mauern und die in den Arkaden eingezogenen Schutzwände sind hell ausgeleuchtet. Lediglich in den Fugen zwischen den Steinlagen, in den Ausbrüchen im Mauerwerk und den ins Innere führenden Arkaden bilden sich dunkle Schatten. Diese helle Zone endet mit jener Bruchstelle im Süden des Baus, die die einst unter den Sitzreihen gelegenen Strukturen und die in der Arena befindliche Kapelle sichtbar werden lässt. In diesem Bereich, wo die Architektur sich quasi in mehreren Schichten öffnet, konzentrieren sich intensive Hell-Dunkel-Kontraste. Angeleuchtete und verschattete Partien stoßen unmittelbar aneinander. Der Verlauf des von Westen vordringenden Sonnenlichts lässt sich insbesondere an den radial zur Arena hin orientierten Mauerzügen ablesen, in ähnlicher Weise, wie es bereits an den glatten Wänden des Konstantinsbogens möglich gewesen ist. An diese von intensivem Licht- und Schattenspiel geprägte Partie schließt sich die nach Osten führende einstige Innenwand des zweiten Umgangs an, die zugleich die Außenwand der neuzeitlichen Kolosseumsruine bildet. Dieser Teil des Baus liegt im dunklen Schatten. Lediglich durch die Arkaden des ersten Obergeschosses und einzelne Öffnungen im erhaltenen Mauerwerk darüber können einzelne Sonnenstrahlen dringen.



In dieser differenzierten und facettenreichen Darstellung fängt der Künstler die jeweilige Wirkung des Lichts auf der von Kontrasten und Brüchen bestimmten Südseite der Kolosseumsruine ein. Demgegenüber erscheint der im Norden gelegene Bereich des Amphitheaters innerhalb der Komposition der Vedute als ein Element des Bildhintergrundes. Die steil aufragende Nordfassade mit dem bekrönenden Kranzgesims, die an ihrer Innenseite erkennbaren Überreste der oberen Korridore und Verbindungstreppen sowie die riesige Bruchstelle im Osten des Baus sind mit nur zart eingravierten Linien erfasst. Diese Motive nähern sich durch ihre helle Tönung der in weiter Ferne liegenden Landschaft des Esquilin an. Sie scheinen sich in ihrer lichten Wirkung in dem alles überfangenden, von hellen Wolken durchzogenen Himmel nahezu aufzulösen.<sup>1188</sup>

In der vorderen Bildebene, vor dem atmosphärisch einheitlich gestalteten Raum des Kolosseumstals, lässt Piranesi einen Teil des Palatins, wo der Betrachterstandpunkt zu lokalisieren ist, sichtbar werden: Mit kräftigen, dicht gezogenen Linien sind urbane und landschaftliche Elemente, Überreste von mächtigen Mauerzügen und Gewölben, einzelne Steinbrocken, hohe Bäume und wuchernde Sträucher sowie menschliche Gestalten, erfasst. Hier konzentrieren sich die intensivsten Hell-Dunkel-Kontraste innerhalb der gesamten Komposition. Einzelne, scheinbar nebensächliche Motive werden wie von einem Spotlight angestrahlt und lenken die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. In dieser Ebene wird, unmittelbar vor dem hellen Areal, das sich im Mittelgrund zwischen den dunklen Motiven des Konstantinsbogens und der Meta Sudans entfaltet, eine Gruppe von sechs Gestalten postiert: Die vornehm gekleideten, mit langen Stäben ausgestatteten Männer scheinen sich auf dem oberen Rand eines hohen Mauerzuges zu befinden. Diesen erhöhten Aussichtspunkt nutzen sie jedoch keineswegs für einen umfassenden Blick vom Palatin in die Weite des Kolosseumstals. Vielmehr scheinen sie ausschließlich ihrer unmittelbaren Umgebung zugewandt zu sein. Einer der Männer hat sich hingekniet, ein zweiter beugt sich offenbar sehr interessiert vor. Die Gesten der Figuren lassen an eine angeregte Diskussion denken. Der Künstler gewährt hier wohl einen Einblick in die Tätigkeit von Altertumsforschern, die den Mauerzug zu ihren Füßen, vermutlich den Überrest eines riesigen Fundaments, einem genauen Studium unterziehen, eine Beschäftigung mit dem steinernen Erbe des antiken Rom, der sich auch Piranesi selbst ausgiebig gewidmet hat:

---

<sup>1188</sup> Vgl.: Miller 1978, S. 148: „Aus Lust am Paradox hat Piranesi dieses massigste und schwerste aller erhaltenen Relikte des römischen Altertums in zartesten Umrißlinien gestaltet. Das Licht hat gewissermaßen die Substanz des Baus in sich aufgesogen. Im angedeuteten Widerspiel von beleuchteten und verschatteten Mauerflächen wirkt das Colosseum, dessen hintere Außenmauer fast im Dunst verschwindet, wie eine fern aufleuchtende Vision.“

„Piranesi s’attachait à leurs pas, il apprit à connaître surtout avec ce dernier jusqu’aux moindres vestiges des antiquités de Rome; il recherchait les différentes enceintes de ses murs et courait sans cesse des Ruines aux bibliothèques pour trouver les noms, la position et la destination de ces masses, des bibliothèques aux Ruines pour admirer encore ces fabriques imposantes.“<sup>1189</sup>

Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird so von den eigentlichen Hauptmotiven der Vedute, den gewaltigen Bauwerken des Konstantinsbogens und des Kolosseums, abgelenkt und zu verschiedenen Details der komplexen Darstellung geführt. Das teils dramatisch inszenierte Spiel von Licht und Schatten, das Nebeneinander von angestrahnten und verdunkelten Partien sowie die unmittelbare Konfrontation von bewegten, gestikulierenden Gestalten, statisch-massiven Bauwerken, geborstenen Mauerzügen und wuchernder Vegetation lassen den Blick frei durch den Bildraum schweifen, binden ihn nur vorübergehend an einzelne Motive und ziehen ihn dann weiter zu anderen Elementen der vielgestaltigen Komposition. So ist der Betrachter der Radierung, wie die Gruppe der Antikenforscher, nicht allein auf das Studium des Konstantinsbogens und des Kolosseums fixiert. Vielmehr gewährt Piranesi ihm die Freiheit, eigenen Fährten innerhalb des illusionistischen Bildraumes zu folgen.<sup>1190</sup>

Der Text am unteren Blattrand ist gemäß dem Anliegen des Künstlers, überzeugende Wiedergaben der Ewigen Stadt für den Reisenden des 18. Jahrhunderts zu entwickeln, formuliert: Die römischen Sehenswürdigkeiten, die in der Ansicht dokumentiert sind, werden benannt und in ihre topographische Umgebung eingebunden. Anders als in den isolierten Darstellungen des römischen Amphitheaters, die 1748 und 1756 in den archäologisch-wissenschaftlichen Abhandlungen veröffentlicht werden, präsentiert Piranesi nun das Kolosseum als einen integralen Bestandteil des zeitgenössischen Rom.<sup>1191</sup>

<sup>1189</sup> Legrand 1799 (1978), S. 222. Vgl.: Legrand 1799 (1921), S. 50; Legrand 1799 (1976), S. 138; Höper 1999, S. 13.

<sup>1190</sup> Vgl.: Miller 1978, S. 141: „Der aus untrüglicher Kenntnis der Topographie gewählte Standpunkt halb in, halb über der Szene eröffnet dem Betrachter den städteplanerischen Zusammenhang jedes Ausschnitts – daß man in den Blättern der ‘Vedute di Roma’ Rundgänge unternehmen kann wie in den Straßen der Stadt, daß man sich in den Gassen und Durchgängen verlieren kann, um unversehens einem bekannten Anblick von einer unerwarteten Seite neu zu begegnen, daß der Zyklus so zu einem Epos über Rom werden konnte, alles das ist ja systematisch schon in den allerersten Blättern vorbereitet – , der überwältigende Reichtum sorgfältig beobachteter und wirkungsvoll gruppierter Bauten, den Piranesi ohne ästhetische Rücksichtnahmen malerisch ausbreitet, gibt jedem seiner Panoramen das Gepräge unverwechselbarer, lebendiger Gegenwart.“

<sup>1191</sup> Vgl.: Wilton-Ely 1978, S. 34: „Mit Absicht vermied Piranesi hier die konventionelle Ansicht der scheinbar intakten Fassade des gewaltigen Amphitheaters gegen den Esquilin hin und wählt stattdessen den für didaktische Zwecke günstigeren Blick von einem höheren Punkt des Palatin. Von hier aus erschließt sich ein Panorama, das die dem Baukörper von Natur und Menschenhand zugefügten Eingriffe in die innere Struktur offen darbietet. Der Konstantinsbogen selbst erscheint gegenüber der schemenhaften Darstellung auf der kleinen Platte aus den ‘Archi Trionfali’ düster und schwer. Der Künstler legt auf die Ornamentik und die einzelnen Reliefs des Bogens ebensolchen Wert wie auf die topographisch korrekte Angabe des Standortes. Sogar die malerischen Fundamentmassen im Vordergrund, auf denen einige Altertumsforscher in lebhafter Diskussion begriffen sind, werden von Piranesis Radiernadel mit allen ihren strukturellen Bestandteilen – Ziegel, Stein und Mörtel – erforscht und wiedergegeben. Das zarte Blattwerk in den ‘Archi Trionfali’ wird nun durch eine naturgetreue

Im Jahr 1761 erscheint im Rahmen der „Vedute di Roma“ eine weitere großformatige Darstellung des prominenten Monuments (Abb. 87).<sup>1192</sup> Wie in seinen fünf Jahre zuvor veröffentlichten „Antichità Romane“ zeigt Piranesi das Amphitheater entsprechend seinem aktuellen Erhaltungszustand in einer Außenansicht und ergänzt das Bildfeld um einen ausführlichen Text, in dem zahlreiche Details der antiken Fassade erläutert und mit der ursprünglichen Funktion des Baus in Verbindung gebracht werden. Der Betrachterstandpunkt befindet sich auch hier nördlich der Ruine am Fuße des Esquilin, gegenüber der älteren Ansicht allerdings etwas nach Westen verschoben. Der Fokus der Darstellung ist auf die äußere Gestalt gerichtet, die gebogene Fassade mit den Arkadengeschossen und der Attika, den flankierenden Halbsäulen und Pilastern wechselnder Ordnung, den verschiedenen Fensteröffnungen, den Gebälken und Konsolen sowie dem bekrönenden Kranzgesims. Die nachantiken Eingriffe in den ursprünglichen Baubestand, die Schutzwände in den Arkaden des Erdgeschosses, die Inschriftentafel mit dem Kreuz über dem westlichen Haupteingang sowie die Spuren von Zerstörungen in nachantiker Zeit werden ebenso getreu überliefert. Auch jenes Holzkreuz, das auf dem Kranzgesims der Fassade Aufstellung gefunden hat, ist in der Darstellung erfasst, allerdings lediglich alles ein winziges, kaum wahrnehmbares Motiv. Dieses Detail wird seit dem späten 17. Jahrhundert in verschiedenen druckgraphischen Kolosseumbildern dokumentiert, in anderen Wiedergaben des Monuments fehlt es dagegen gänzlich. Das an solch exponierter Stelle errichtete Holzkreuz musste wohl aufgrund widriger Witterungsbedingungen mehrmals erneuert werden, ein nicht ungefährliches Unternehmen, wie Giovanni Marangoni im Jahr 1746 bezeugt:

„In oltre vi fu, chi, a forza di scale, poggiate all’Ala superiore di tutta la fabbrica, ch’è intera, sopra l’estremità più alta, che vedesi in contro gli orti di S. Maria Nuova, ebbe il grand’animo

---

Vegetation ersetzt, so wie sie der Künstler bei seinen um diese Zeit aufgenommenen, mühevollen Untersuchungen mit Hacke und Spaten auf den Ruinen vorfand.“

<sup>1192</sup> Radierung: 439 x 701 mm (Platte), 534 x 790 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Veduta dell’Anfiteatro Flavio, detto il Colosseo“, beschr. l. u.: „A. Archi del prim’Ordine dell’Anfiteatro, pe’ quali il popolo ascendeva ai gradi degli Spettacoli. / B. Recinti moderni. / C. Numeri incisi negli stessi archi, forse per segno di chi desiderava d’esser rinvenuto / fra la moltitudine degli Spettatori. D. Arco senza numero, sopra cui era immarginato il ponte che dalle / fabbriche Cesaree dell’Esquilino dava l’ingresso nell’Anfit.° E. Parte dell’Anfit.° deturpata dagli Incendj.“, beschr. r. u.: „F. Archi del secondo e terz’ordine anticamente intrachiusi da’ parapetti, de’ quali vi restano alcuni segni e / residui. G. Mensole su cui posavano le antenne di metallo, che passando per la cornice, sostenevano la gran / tenda. H. Architrave interrotto dalle antenne, nelle quali era impressa la parte interrotta del medesimo. / I. Radici del monte Esquilino. K. Arco di Constantinl. o. Monte Celio. M. Principio della via di S. Gio. Laterano.“, bez. r. u.: „Piranesi F.“, bez. m. u.: „Presso l’Autore a Strada Felice vicino alla Trinità de’ monti. A paoli due e mezzo.“ Angaben nach dem Exemplar: Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. B 405, A 61/2386(91). Vgl.: Hind 1922 (1967), S. 55, Kat. 57; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 164, Kat. 1620; Petrucci 1953, S. 284, Kat. 781; Focillon 1964, S. 52, Kat. 758; Volkmann 1965, S. 33–34, Abb. 22; Robison 1978, S. 50, Kat. 276, Abb. 276; Wilton-Ely 1978, S. 47, S. 160, Taf. 58; Reudenbach 1979, S. 51–52, Abb. 51; Cordaro / Moltedo / Gori Sassoli 1990, S. 135, Kat. 81; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 234, Kat. 191; Garms 1995, Bd. 1, S. 152, Bd. 2, S. 139, Kat. C94; Höper 1999, S. 274, S. 276, Abb. 279, S. 388, Kat. 14.58; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600014, Kat. 1.58; Bevilacqua 2004, S. 108, Kat. III.24; Bevilacqua / Gori Sassoli 2006, S. 188. Zu der Datierung des Blattes: Robison 1983, S. 32–33.

di salire, e piantarvi una gran Croce di legno, la quale a tempo nostro, è stata due, o tre volte rinnovata, per essere stata diroccata dall'impeto delle piogge, e de' venti, ed ora più non v'è, forse, non dando l'animo a veruno di esporsi a sì grande pericolo.“<sup>1193</sup>

Das Kolosseum dominiert, wie bereits in der Darstellung von 1756, die gesamte Komposition: Das Bildfeld wird nahezu flächendeckend von dem Hauptmotiv der Vedute ausgefüllt. Die topographische Einbindung der Ruine in das zeitgenössische Rom lässt sich nur anhand weniger und untergeordneter Bildelemente ablesen: Der südlich des Kolosseums gelegene Konstantinsbogen und der dahinter ansteigende Caelius sowie die Einmündung jener Straße, die nach Osten zum Lateran hin führt, sind weit im Hintergrund sichtbar. Der Akzent der Darstellung liegt, wie bereits in den „Antichità Romane“, auf der Bedeutung des Kolosseums als Amphitheater des antiken Rom. Wieder verbindet Piranesi die analysierende und rekonstruierende Tätigkeit des Archäologen und Antikenforschers mit einer außerordentlich anspruchsvollen Wiedergabe im Medium der Radierung. Sein Bild des Monuments entwickelt der Künstler jedoch nicht mehr als Illustration, die Bestandteil einer Buchseite ist und in Kombination mit einer Innenansicht des Baus ihre Wirkung entfaltet, sondern er entwirft eine großformatige Komposition, die als eigenständiges und repräsentatives Kunstwerk auf dem Druckgraphikmarkt der Ewigen Stadt vorgestellt wird.

Wie in seinen 1748 und 1756 publizierten Wiedergaben des Kolosseumsäußeren wählt Piranesi eine Perspektive, die es ermöglicht, eine extreme Nahansicht auf das Bauwerk mit einem ebenso extremen Tiefensog in den illusionistischen Bildraum hinein zu verbinden. Der Standpunkt des Betrachters ist am nördlichen Rand des Kolosseumstals, am Fuße des Esquilin zu lokalisieren. Unmittelbar vor seinen Augen erhebt sich die weitgehend intakt erhaltene Nordfassade des Amphitheaters. Die Position des Betrachters befindet sich ungefähr auf Höhe jener Fassadenachse, deren Erdgeschossarkade mit der römischen Zahl „XLVI“ gekennzeichnet ist: Dieser Bereich der gebogenen Außenwand wird in der Radierung nahezu ohne perspektivische Verkürzungen wiedergegeben. Eine vor der Arkade, in der vordersten Bildebene positionierte Gestalt scheint die antike Architektur einem eingehenden Studium zu unterziehen, eine Haltung angesichts der Kolosseumsruine, die wohl jene des Künstler und des Betrachters widerzuspiegeln vermag.

Rechts von diesem zentralen Bezugspunkt wird die Fassade des Baus zunächst über eine Länge von acht Arkadenachsen fortgeführt. Sie endet in der riesigen, im Westen der Ruine gelegenen Bruchstelle, wo die äußeren Partien des Baus verschwunden sind und die Strukturen des ersten und zweiten Umgangs sichtbar werden. Jenseits dieser Bruchstelle

---

<sup>1193</sup> Marangoni 1746, S. 66.

erstreckt sich die Innenwand des zweiten Umgangs in zunehmender Verkürzung weit in den illusionistischen Bildraum hinein, bis in die unmittelbare Nähe des Konstantinsbogens. Im linken Teil der Komposition setzt sich von der zentralen Arkadenachse „XLVI“ die monumentale, geschlossene Fassade des Amphitheaters mit ihren Arkadengeschossen, der Attika und der reichen Wandgliederung in Richtung Osten fort. Hier wird neben den mit Schutzmauern verschlossenen Eingängen des Erdgeschosses in der 44. Arkade ein Weg, der vom umliegenden Gelände in das Innere der Ruine führt, sichtbar. Sechs Arkaden weiter östlich erscheinen die Überreste eines einst prachtvoll gestalteten Portals. Bereits in dem Text zu seinem 1756, im Rahmen der „Antichità Romane“ publizierten Kolosseumbild, verweist Piranesi explizit auf diesen Eingang, dessen Nutzung in antiker Zeit wohl herausgehobenen Persönlichkeiten der Kaiserstadt vorbehalten gewesen ist.<sup>1194</sup>

Der Künstler erfasst in seiner Vedute 25 der erhaltenen 33 Fassadenachsen des Baus. Mit seiner steil aufragenden Außenwand dominiert das antike Monument das gesamte Sichtfeld des Betrachters. Ein Blick über das weite, zwischen Caelius, Esquilin und Palatin gelegene Tal, wie er in der älteren Darstellung des Kolosseums innerhalb der „Vedute di Roma“ noch geboten wird, bleibt hier verwehrt. Der sich im Südwesten erhebende Triumphbogen des Kaisers Konstantin ist lediglich teilweise und nur fern im Hintergrund erkennbar: Er erscheint als ein gänzlich untergeordnetes Motiv, als „Zwerg“ angesichts der riesigen Massen des Kolosseums.<sup>1195</sup>

Das komplexe Gefüge des Amphitheaters, das sich aus erhaltenen Mauerzügen, Überresten von Korridoren, Treppen und Zuschauerreihen sowie Spuren von Zerstörungen und Veränderungen in nachantiker Zeit zusammensetzt, ist in der Vedute weitgehend ausgeblendet. Die eigentliche Struktur des Baus bleibt dem Betrachter aus der von Piranesi entwickelten Perspektive verborgen. Das Kolosseum wird weniger als statisches Gebäude, denn als ein kaum fassbares, riesenhaftes Gebilde präsentiert. Der Künstler rückt das Monument bis an den vorderen Rand des illusionistischen Bildraumes und positioniert so das Hauptmotiv der Vedute in unmittelbare Nähe des Betrachters. Fast bedrohlich scheinen die vier Geschosse der Außenwand mit ihren klaffenden Öffnungen und den gewaltigen Mauerzügen aus der Komposition hinauszudrängen. Piranesi nutzt in seiner Radierung

<sup>1194</sup> Vgl.: Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 37, Fig. 1: „Arco mancante del rispettivo numero ordinale con cui son notati tutti gli altri per rincontranza delle persone che anda / vano agli spettacoli sopr'a quest'arco appoggiavasi il ponte, che dal portico di Claudio portava all'Anfiteatro, come dimostra la mancanza fra so stesso arco e' l su / periore della ricorrenza dell'architrave, e delle altre membra, nella quale s'incastava il ponte.“ Zu diesem Eingang des flavischen Amphitheaters: Rea 1999b, S. 120–122; Connolly 2005, S. 60–61.

<sup>1195</sup> Vgl.: Volkmann 1965, S. 33: „Als ein lächerlicher Zwerg erscheint rechts im Hintergrund der Constantinsbogen, während das Amphitheater das große Blatt fast restlos füllt und seinen oberen wie unteren Rand berührt.“

offenbar die Möglichkeiten der perspektivischen Konstruktion nicht nur, um die riesigen Ausmaße der antiken Architektur zu veranschaulichen, sondern vielmehr, um die unmittelbare Wirkung der Ruine auf den individuellen Betrachter einzufangen. Die nahezu greifbare Präsenz des Kolosseums dient hier wohl der Visualisierung jener Beklemmung, die ein zeitgenössischer Rombesucher angesichts der steinernen Massen empfunden haben mag:

„Wenn du in die Schattenseite des Gebäudes trittst, umfängt dich die dunkle Größe desselben mit Schauern, indem du die mächtige Rundung den Luftraum einschließen siehst, und von der verfallenen Senkung bis zur vollendeten Höhe mit messendem Blicke steigst.“<sup>1196</sup>

Der Künstler verleiht in seiner Vedute dem antiken Bau eine außerordentliche Individualität. Er entwickelt das Bild des prominenten Monuments in Form eines Porträts, in dem das Wesen des Dargestellten zum Ausdruck gebracht werden soll.<sup>1197</sup> Die ungewöhnliche Perspektive wird mit einer genauen Beobachtung sämtlicher architektonischer Details verknüpft. Die Arkaden mit ihren profilierten Archivolten, die Halbsäulen dorisch-tuskischer, ionischer und korinthischer Ordnung und die vorkragenden Gebälke der drei unteren Geschosse, die korinthischen Pilaster, die Konsolen und die Fensteröffnungen der Attika sowie das bekrönende Kranzgesims werden genau erfasst. Jeder einzelne Travertinstein scheint den aufmerksamen Blick des Künstlers und Archäologen auf sich gelenkt zu haben. Allerdings verrät gerade das nahansichtige Studium der Fassade Widersprüche und Brüche innerhalb von Piranesis Kolosseumbild. Die perspektivische Darstellung der einzelnen Achsen in den verschiedenen Geschossen scheint gerade auf Höhe jener zentralen Arkaden, die als 46. und 47. Eingang gekennzeichnet sind, leicht verschoben zu sein. Während die 46. Erdgeschossarkade und die darüberliegende Öffnung des ersten Obergeschosses weitgehend unverzerrt wiedergeben und somit unmittelbar gegenüber der Position des Betrachters zu verorten sind, ist im oberen Bereich der Fassade dieser zentrale Bezugspunkt etwas nach rechts verrückt: Er liegt nun ungefähr auf Höhe der 47. Arkadenachse, die sich zudem durch eine große Bruchstelle im Kranzgesims auszeichnet.<sup>1198</sup>

<sup>1196</sup> Zit. nach Friederike Bruns 1798 veröffentlichten „Auszüge aus dem Tagebuch einer Reisenden“. Vgl.: Brun 1798, S. 246.

<sup>1197</sup> Norbert Miller betitelt das Kapitel seiner Monographie „Archäologie des Traumes. Versuch über Giovanni Battista Piranesi“, in dem diese Außenansicht des Kolosseums eingehend besprochen wird, treffend als „Die Vedute als Porträt“. Vgl.: Miller 1978, S. 184–192. Vgl. auch: Höper 1999, S. 14: „Und doch sieht Piranesi die Ruine nicht als etwas Zerstortes und Totes, sondern läßt sie lebendig werden, etwa im Fall des Colosseum, das sich dem Betrachter beständig zu nähern und langsam aufzublasen scheint, um im nächsten Moment wie ein riesiger Organismus zu pulsieren. Ruine ist für Piranesi nicht unbedingt nur Verfall, Melancholie, Vanitas, sondern Anfangs- und Ausgangspunkt zur Entwicklung neuer Ideen.“

<sup>1198</sup> Zu der perspektivischen Konstruktion dieser Kolosseumsvedute: Volkmann 1965, S. 33; Miller 1978, S. 191–192; Reudenbach 1979, S. 49–52; Höper 1999, S. 274. Vgl. auch die Beobachtungen Gisela Barches zu Kompositionsstrukturen in den Werken Piranesis: „Hier wie dort läßt sich erkennen, daß Piranesi zu so genauer und sorgfältiger Charakterisierung von Architektur vielfach nur durch die vorgenommenen Abweichungen von der gegebenen baulichen Realität fähig war. Zumeist war hierbei für Piranesi das Ziel, durch Übersteigerung der

Die raumgreifende Wirkung, die das Kolosseum in Piranesis Komposition entfaltet, scheint die übrigen Bildelemente aus dem Sichtfeld des Betrachters zu verdrängen. Lediglich an den äußeren Rändern der Darstellung zeichnen sich dunkle Motive im Vordergrund ab. Am linken Rand der Vedute wird der Teil einer Architektur, wohl die Ecke eines Hauses mit vorkragendem Dach und einer schmalen Fensteröffnung, sichtbar. Dieses Gebäude ist vermutlich nahe der Einmündungen jener beiden Straßen, die vom Kolosseumstal in Richtung der Kirchen Santi Pietro e Marcellino sowie San Clemente führen, zu lokalisieren. Rechts erscheint dagegen ein vom Bildrand teils überschrittener, hoher Baum mit reichem Blattwerk. Beide Motive dienen hier wohl weniger einer topographischen Einbindung der antiken Ruine in das zeitgenössische Rom. Sie rahmen vielmehr als dunkle Silhouetten das Hauptmotiv der Vedute. In ihrer Höhe scheinen sie zudem den energischen Schwung der gebogenen Kolosseumsfassade aufzugreifen und quasi zu erden. Trotz der Wucht, mit der die steinernen Massen des römischen Amphitheaters zu den Rändern des Bildraumes streben, ist Piranesi offenbar doch an einer ausbalancierten Komposition gelegen. Die das Zentrum beherrschende Dynamik wird in das Bildfeld der Radierung eingebunden: Die steil aufragende Außenmauer der Ruine wächst zwar bis an den oberen Rand der Darstellung heran, berührt diesen jedoch keineswegs. Der sorgfältig gezogene Bildrahmen bleibt unversehrt.<sup>1199</sup>

Piranesi ergänzt seine Außenansicht des Kolosseums um eine ausführliche Legende am unteren Blattrand, in der detaillierte Informationen zu Bedeutung und Funktion des kaiserlichen Amphitheaters sowie dem aktuellen Zustand der Ruine im 18. Jahrhundert geboten werden. Die in der Komposition noch untergeordneten Motive, die das Tal umschließenden Hügel Esquilin und Caelius, der Konstantinsbogen sowie die in Richtung San Giovanni in Laterano führende Straße, werden ausdrücklich erwähnt und dienen nun der

---

gegebenen Situation eine großartigere, prachtvollere Lösung zu bieten als in der Realität zu finden war.“ Zit. nach: Barche 1985, S. 142.

<sup>1199</sup> Miller 1978, S. 191–192: „Den Höhepunkt erfährt diese Phase in Piranesis Schaffen mit der Ansicht des Colosseums (Hind 57). Anders als in dem frühen Panorama, vom Palatinhang her gesehen, und anders als in den kleinformatischen Veduten im ersten Band der ‘Anrichità Romane’, zeigt Piranesi hier das vollständig erhaltene Stück der Außenwand mit ihren vier Geschossen aus Travertin-Blöcken, wie man es vom Fuß des Esquilin aus sehen kann. Der Betrachter steht wieder ganz dicht vor dem schmalen, auf ihn zugeschobenen Bogen der Ellipse, während nach links der flachere Bogen schier unabsehbar in die Tiefe läuft. Das Amphitheater füllt das Blatt oben und an den Seiten restlos aus. Nichts gilt da außer ihm: selbst der Konstantinsbogen, der sich rechts an den Bildrand quetscht, ist zu blanker Nichtigkeit eingeschrumpft und an den fernen Horizont verbannt. Säulenordnung für Säulenordnung, Bogenreihe für Bogenreihe, Stein für Stein, wird das Colosseum mit der Radiernadel beschrieben, jede Veränderung im Durchblick oder in den Verhältnissen von Licht und Schatten wird genau festgehalten, ohne daß über der kleinteiligen Arbeit am Detail die gespannte Ausdruckskraft dieser Vision der Ungeheuerlichkeit verlorengehe. Niemals wieder – auch nicht in der fast gleichzeitigen Beschwörung des Pantheon (Hind 60) – hat Piranesi eine vergleichbar rücksichtslose und gewaltige Darstellung seiner Idee der ‘magnificenza’ gegeben wie in diesem Bild eines Weltwunders über allen Weltwundern. Daß er bei dem Bemühen, den Flachbogen der Ellipse bis tief in den Hintergrund zu schieben, die Ellipse in eine nach der Unendlichkeit geöffnete Parabel verwandelt, ist vielleicht doch mehr als nur ein in Kauf genommener Kunstfehler: die Fata Morgana einer auch in der Vorstellung nicht mehr einzugrenzenden Architektur des ewigen Rom.“

topographischen Einbindung des Monuments in die zeitgenössische Stadt. Mit diesem Text unterstreicht der Künstler einerseits die Authentizität der von ihm entwickelten Darstellung, andererseits lenkt er den Blick des Betrachters gezielt auf einzelne Details des Kolosseumbildes und vermittelt dadurch eine neue Sichtweise auf das prominente Monument. So verleiht Piranesi mithilfe der Beischrift seiner ungewöhnlichen Wiedergabe des Kolosseums eine Seriosität, die auch den übrigen bei Bouchard und Gravier erschienenen Publikationen, wie den „Antichità Romane“ von 1756, zu eigen ist.<sup>1200</sup>

Anders als die Buchillustrationen gelangen die Einzelblätter der „Vedute di Roma“ als eigenständige Kunstwerke auf den Druckgraphikmarkt der Ewigen Stadt. Obwohl die detailfreudige Wiedergabe der Kolosseumsvedute den Betrachter durchaus zu einem nahansichtigen Studium verleiten mag, ist Piranesis Entwurf sicherlich auf einen umfassenden Blick, der eine gewisse Distanz zum Bildträger voraussetzt, hin konzipiert. Der Künstler entwickelt eine ästhetisch geschlossene Komposition, die wohl gleich einem an der Wand fixierten Gemälde, gewissermaßen aus respektvoller Ferne, wahrgenommen werden soll.<sup>1201</sup>

In welcher Weise druckgraphische Darstellungen der Ewigen Stadt im 18. Jahrhundert gezeigt und betrachtet wurden, verrät eine Radierung in dem Vedutenwerk von Piranesis bedeutenden Kollegen Giuseppe Vasi.<sup>1202</sup> Die Ansicht der römischen Kirche San Marcello al Corso, die im siebten Buch der „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“ enthalten ist, erfasst neben dem Sakralbau die im benachbarten Palazzo untergebrachte Buchhandlung Gravier-Bouchard. An der Außenmauer rechts und links des Eingangs in das Ladenlokal sind großformatige Blätter mit nur schemenhaft erkennbaren Bildfeldern, möglicherweise druckgraphische Einzelwerke in der Art von Piranesis „Vedute di Roma“, befestigt. Sie werden potentiellen Käufern somit als eine Form von Wandschmuck präsentiert. Zwei Gestalten haben sich unmittelbar vor diesem Aushang eingefunden, offenbar interessierte Kunden, die die Blätter einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen und sich über ihre Beobachtungen angeregt

<sup>1200</sup> Vgl.: Miller 1978, S. 144: „Die Vedute – vor Canaletto und Guardi das am meisten verachtete Genre der Landschaftsmalerei – war bei ihrem Aufstieg zur Kunst dem Vergleich durch die Wahrnehmung in besonderem Maße ausgesetzt: der Graphik-Händler Piranesi hatte darauf zu achten, daß die herausfordernd großen und suggestiven Radierungen des Künstlers Piranesi jedem Vergleich eines Kunden mit der vor Augen stehenden römischen Architektur und Landschaft standhielten. Ein Schritt über die Straße konnte mit der Glaubwürdigkeit sofort auch die ästhetische Gültigkeit der Radierung in Frage stellen. Je höher bei der Vedute der Kunstanspruch zielte, je bewußter und provozierender der feierliche Glanz der heroischen Landschaft in die Radierung umgesetzt wurde, um so zwingender erhob sich die Forderung nach Wiedererkennbarkeit im kleinsten Detail.“

<sup>1201</sup> Vgl.: Höper 1999, S. 255: „Von Anfang an nicht als Folge geplant, dienten die einzeln erschienenen Blätter der ‘VEDUTE DI ROMA’ vor allem zum Kauf an Romreisende, überwiegend aus England. Fast alle Ansichten sind im Querformat entstanden und in ihrer bildmäßigen Ausarbeitung und Größe auf eine Betrachtung aus zwei bis drei Metern Entfernung angelegt, so daß sie von vornherein eher als Wandschmuck gedacht waren, denn als gelehrtes Werk für Kenner wie die gebundenen Folgen.“ Vgl.: Miller 1978, S. 184–185.

<sup>1202</sup> Vasi 1747–1761, Bd. 7, Taf. 133: Radierung: 200 x 324 mm, beschr. u.: „Chiesa di S. Marcello, e Convento dei PP. Serviti / 1. Palazzo Mellini 2. Parte del detto Convento sulla Strada del Corso. 3. Palazzo, già del Decarolis“, bez. l. u.: „G. V. inc.“, num. r. u.: „133“. Angaben nach: Scalabroni 1982, S. 81, Kat. 230.



auszutauschen scheinen. Die Art der Präsentation seiner Werke in der Buchhandlung an der Via del Corso ist sicherlich mit dem Einverständnis Piranesis erfolgt. Jacques-Guillaume Legrand berichtet von einem nahezu freundschaftlichen Verhältnis zwischen dem Künstler und dem französischen Buchhändler Jean Bouchard, der im Jahr 1752 als Trauzeuge Piranesis aufgetreten ist.<sup>1203</sup>

Ein anschauliches Bild von zeitgenössischen, wenn auch venezianischen Buchhandlungen und der intellektuellen Atmosphäre, die sich an diesen Orten entfalten konnte, vermittelt Johann Caspar Goethe in einem Bericht über eine 1740 unternommene Italienreise:

„Um nun endlich auf die Läden zu sprechen zu kommen, so kann ich berichten, daß man beim Betreten einer Buchhandlung alle Bücher noch ohne Einband, aber gebunden und ordentlich auf Brettern aufgestellt erblickt; dies erlaubt einem, in kurzer Zeit den gesamten Laden durchzusehen und den Vorrat der verschiedenen Händler kennenzulernen. Man stellt die Bücher in den Läden fast immer ohne Einband auf, und so könnte man leicht glauben, man sei bei einem Buchbinder und nicht bei einem Verkäufer. Die Nobili und andere mit den Wissenschaften beschäftigte Leute besuchen deshalb die Läden eher, um dort zu studieren und die Bücher zu benützen, als um sie zu kaufen. Die Buchläden scheinen auf diese Weise so etwas wie öffentliche Bibliotheken zu sein, ohne daß sich die Besitzer darüber beklagen würden. Ich weiß freilich nicht, ob jene Leute nicht schon zuvor etwas gekauft hatten; solange ich dort war, sah ich jedenfalls nur, daß man las und sich unterhielt.“<sup>1204</sup>

Es erscheint durchaus vorstellbar, dass Diskussionen und Fragestellungen, die sich angesichts der ungewöhnlichen Werke Piranesis in Jean Bouchards Buchhandlung entwickelt haben, im unmittelbaren Austausch mit dem Künstler fortgesetzt worden sind. Der Kontakt mit Kollegen und Kritikern scheint für Piranesis Selbstverständnis als Künstler und Wissenschaftler von großer Bedeutung gewesen zu sein. Die eigenwillige Wiedergabe des Kolosseums, eines der wichtigsten Motive in der römischen Druckgraphik seit dem 16. Jahrhundert, und der ausführliche Textkommentar am unteren Blattrand boten sicherlich Stoff für angeregte Diskussionen mit kreativen und gelehrten Zeitgenossen.<sup>1205</sup> Obwohl die

<sup>1203</sup> Legrand 1799 (1978), S. 226: „Le soir il se rendait chés Bouchard pour recevoir de lui fidèlement et les éloges et les critiques des acheteurs, faisait son profit des bonnes observations, et résistait encore à l’empressement que beaucoup d’amateurs témoignaient de connaître l’auteur de ces nouvelles planches, car à Rome une production nouvelle dans les arts, est un motif d’entretien, de curiosité, de démarches, on s’agite, on s’empresse, on en parle comme d’une bataille gagnée ou comme d’un évènement politique de la plus haute importance. Vainement plusieurs de ces curieux parvenus à trouver sa demeure s’y rendaient pour le voir il répondait à travers la porte: ‘Piranesi n’y est pas, vous le trouverez un de ces soirs chez Bouchard’.“ Vgl.: Legrand 1799 (1921), S. 53; Legrand 1799 (1976), S. 140–141; Focillon 1918, S. 52–54; Miller 1978, S. 101–103, Höper 1999, S. 42.

<sup>1204</sup> Johann Caspar Goethe, Venedig, am 23. Februar 1740. Zit. nach: Goethe / Meier 1999, S. 46–49.

<sup>1205</sup> Vgl.: Miller 1978, S. 479–480: „[...] ein Künstler, von dem nur spärliche Lebenszeugnisse, meist ihrerseits polemisch oder abschätzig gefärbt, erhalten sind und der kaum den einen oder anderen Brief geschrieben hat, hinterläßt ein selbst für einen Schriftsteller der Zeit ungewöhnlich vielfältiges archäologisch-kunsttheoretisches Werk, das ganz den Stempel seiner unwirsch-genialischen Person trägt und durch die Schärfe des Witzes, durch die unbekümmerte Heftigkeit des Tons wie durch die scheinbaren oder offenen Widersprüche der Argumentation jeden Leser in Verwirrung setzt: der Anhänger Vitruvs verachtet die Gesetze der Architektur, die er eben noch verfochten hat, der Verfechter einer Architektur römischer Erhabenheit und schmuckloser Massigkeit macht sich zum Apologeten hemmungsloser und regelverachtender Überfülle des ornamentalen Dekors. Der Gegner aller

„Vedute di Roma“ wohl vorwiegend für die große Zielgruppe der Reisenden geschaffen worden sind, bemüht sich Piranesi doch um eine exquisite Gestaltung, die sowohl künstlerischen als auch wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht wird. Die Ansichten der Stadt Rom, die konzeptionell und thematisch durchaus in der Tradition großformatiger Tafelwerke, wie dem „Speculum Romanae Magnificentiae“ Antoine Lafréry's und dem „Nuovo teatro delle fabbriche et edificii in prospettiva di Roma moderna“ Giovanni Battista Falda's stehen, werden durch neue Erkenntnisse der Archäologie bereichert und vervollständigt. Die enge Verknüpfung von wissenschaftlichem Interesse und kreativem Schöpfergeist, die bereits für die Illustrationen der „Antichità Romane“ von 1756 prägend gewesen ist, scheint in dieser Publikation eine ebenso bedeutende Rolle für die Gestaltung des Kolosseumbildes gespielt zu haben.<sup>1206</sup>

Um 1766 ergänzt Piranesi die Sammlung seiner „Vedute di Roma“ um eine weitere Darstellung des römischen Amphitheaters (Abb. 88).<sup>1207</sup> Die „Veduta dell'Interno dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo“ knüpft, analog zu der etwa fünf Jahre zuvor veröffentlichten Außenansicht des Monuments, an eine Bildfindung an, die bereits für die „Antichità Romane“ von 1756 entworfen worden ist und entwickelt diese in einem großen Format weiter.<sup>1208</sup>

---

griechischen Kultur- und Kunsterrungenschaften, der sich mit den Anhängern Winckelmann's wütende Gefechte liefert, wird zum Anwalt eines Stil-Eklektizismus, der mit der römischen und etruskischen auch die ägyptische und griechische Kunst als Vorbild für den schöpferischen Artisten preist. Der Lobredner der römischen Altertümer endet sein Werk mit einer Radierungsfolge, die den griechischen Tempeln von Paestum gilt. [...] Piranesi, der seine Freunde wie seine Gegner gern provozierte, läßt an keiner Stelle erkennen, daß er frühere und spätere Positionen für nicht miteinander verträglich hält.“

<sup>1206</sup> Ein unmittelbarer Vergleich jener Texte, die einerseits die Außenansicht in den 1756 publizierten „Antichità Romane“ andererseits das separate Kolosseumbild im Kontext der „Vedute di Roma“ ergänzen, offenbart die Ambitionen des Künstlers und Archäologen, das Thema der Stadtvedute und der wissenschaftlichen Illustration einander anzunähern. Vgl.: Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 37, Fig. 1. Der um 1761 entstandene Text wächst in seinem Umfang gegenüber den älteren Ausführungen um nahezu ein Drittel an und erläutert die wiedergegebenen Details unter Bezugnahme auf die in der Darstellung eingefügten zwölf Verweisbuchstaben („A“–„M“). In der älteren Radierung hatten Piranesi noch vier Verweisbuchstaben genügt („A“–„E“).

<sup>1207</sup> Radierung: 456 x 689 mm (Platte), 536 x 789 mm (Blatt), beschr. l. u.: „Veduta dell'Interno dell'Anfiteatro Flavio / detto il Colosseo“, bez. r. u.: „Cav. f. Piranesi fece“. Angaben nach dem Exemplar: Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. B 405, A 61/2386(93). Vgl.: Giesecke 1911, S. 52, S. 69, Kat. 99; Hind 1922 (1967), S. 60, Kat. 78; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 164, Kat. 1620; Petrucci 1953, S. 284, Kat. 783; Focillon 1964, S. 52, Kat. 760; Wilton-Ely 1978, S. 47, S. 160, Taf. 78; Cavazzi / Margiotta 1989, S. 70; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 254, Kat. 211; Höper 1999, S. 274, S. 276, Abb. 280, S. 390, Kat. 14.78; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600014, Kat. 1.78; Bevilacqua 2004, S. 108, Kat. III.22; Bevilacqua / Gori Sassoli 2006, S. 208.

<sup>1208</sup> Vgl.: Monferini 1978, S. 36: „I quattro tomi delle Antichità Romane, sono dunque il nucleo centrale, il perno stesso su cui si incentra e si svolge l'intera opera piranesiana. Essi sono il punto di arrivo e messa a fuoco di un metodo di indagine e conoscenza della antica città di Roma, e allo stesso tempo il punto di partenza per le opere successive di argomento analogo e complementare, che possiamo considerare dimostrazioni ulteriori della sua interpretazione. Le 'Antichità...' rappresentano infatti lo sforzo di fornire un quadro unitario e organico della città dai tempi dei primi re agli ultimi imperatori, attraverso l'individuazione dei monumenti, delle zone e degli spazi, della cerchia delle mura, della rete di acquedotti, delle porte urbane“.

Analog zu der früheren Aufnahme des Kolosseumsinneren wird auch hier ein im westlichen Teil der Ruine gelegener Betrachterstandpunkt gewählt. Dieser ist allerdings gegenüber der älteren Radierung etwas nach Süden verschoben. Die Position des Betrachters ist nun im dritten der vier konzentrisch verlaufenden Korridore zu verorten. Unmittelbar vor ihm erheben sich Überreste jener radialen Mauerzügen, die einst die Zuschauerreihen des ersten Rangs, des „Maenianum Primum“<sup>1209</sup>, gestützt haben. Piranesi verzichtet hier auf einen in der Längsachse des elliptischen Baus gelegenen Betrachterstandpunkt: Obwohl es sich bei diesem Monument angeboten hätte, wählt der Künstler nicht den umfassenden Blick vom westlichen Haupteingang in die gleichmäßige Rundung der Arena mit den nachantiken Einbauten der Via Crucis und der Kapelle Santa Maria della Pietà, auf die umliegenden Überreste der Zuschauerreihen und der Korridore sowie die äußeren Strukturen.<sup>1210</sup>

Die allgemeine Anlage der Architektur bleibt weitgehend verborgen. Der Betrachter wird mit unmittelbar und riesenhaft vor ihm aufragenden Mauern, die aufgrund ihrer Zerstörungen zunächst isoliert und ohne architektonischen Zusammenhang erscheinen, konfrontiert. Nur wenige Indizien weisen auf das einstige Aussehen hin: Keilförmige, übereinandergesetzte Steine über einem gemauerten Pfeiler lassen an eine Bogenarchitektur denken. Trotz der nahansichtigen Wiedergabe, in der gerade die verschiedenen steinernen Strukturen, der Travertin und der Ziegel, aber auch die Beschädigungen an der Substanz der Mauern und die lebendig wuchernde Vegetation detailliert erfasst sind, bleibt der Kontext, in dem sich diese Partie ursprünglich befunden hat, hier noch gänzlich unklar. Diese zentralen Motive des Vordergrundes verdecken zudem die Sicht auf die Gesamtheit der Kolosseumsruine. Der Blick des Betrachters wird seitlich abgelenkt und dringt erst von den Rändern der Darstellung in die Tiefe des illusionistischen Bildraumes vor. Er folgt damit dem Verlauf des sich in der vordersten Ebene erstreckenden Korridors, der am rechten und linken Bildrand in einer Biegung in die hinteren Bereiche der Komposition überleitet.

Der bauliche Zusammenhang zwischen diesem Korridor und den umliegenden, steil aufragenden Mauermassen wird erst im linken Teil der Vedute nachvollziehbar. Hier sind die radialen Mauerzüge mit den Überresten der unteren Zuschauerreihen, des „Maenianum Primum“ und des „Maenianum Secundum Imum“, sowie der dazwischen verlaufende Gang, eben jener Korridor, in dem sich offenbar auch der Betrachter befindet, quasi im Profil wiedergegeben. Darüber erscheinen die Obergeschosse des antiken Amphitheaters, die

---

<sup>1209</sup> Zur ursprünglichen Struktur des Zuschauerraumes im Amphitheater, der Unterteilung der Ränge in „Maenianum Primum“, „Maenianum Secundum Imum“, „Maenianum Secundum“, „Maenianum Secundum Summum“ und „Maenianum Secundum in Ligneis“: Connolly 2005, S. 52–56; Rea 1999b, S. 128–129.

<sup>1210</sup> Vgl. z. B. entsprechende Innenansichten der Kolosseumsruine, die in Werken Bonaventura van Overbekes und Carlo Fontanas enthalten sind: Overbeke 1709 (1763), Taf. 29, Taf. 30; Fontana 1725, Taf. 5, Taf. 20.

kontinuierlich ansteigenden Mauern der oberen Ränge, des „Maenianum Secundum“, die dort verlaufenden Verbindungsgänge sowie die Innenwand der Nordfassade mit den verschiedenen Arkaden- und Fensteröffnungen und den Überresten jener Treppen, die einst die obersten Partien des Baus erschlossen haben. Je weiter der Blick in den illusionistischen Bildraum hinein vordringt, desto schlüssiger fügen sich die einzelnen Elemente zu einer architektonischen Einheit. Die hohe Außenmauer des Kolosseums zieht sich in einem gebogenen Schwung bis weit in den Hintergrund der Komposition, bis sie, an der jenseitigen östlichen Partie des Baus, quasi direkt gegenüber der Position des Betrachters, in einer riesigen Bruchstelle endet. Der Verlauf der Fassade und der unmittelbar benachbarten Strukturen lassen einerseits die elliptische Grundform der architektonischen Anlage erkennbar werden. Andererseits offenbaren sich gerade in jener extremen Verkürzung, der dieser Trakt in der perspektivischen Konstruktion der Vedute unterworfen wird, die gewaltigen Ausmaße des römischen Amphitheaters.

Zwischen der vordersten Bildebene, der Position des Betrachters, und den im Norden erhaltenen Überresten des Zuschauerraumes öffnet sich ein breiter Weg, der in das freie Areal im Zentrum der Ruine überleitet. Dieser scheint sich in seinem Verlauf an jenem antiken Zugang zu orientieren, der einst von Westen über die „Porta Triumphalis“ direkt in die Kampfstätte geführt hat. Dass die Ruine auch hier im Lauf der Jahrhunderte gravierende Veränderungen erfahren musste, offenbart das unregelmäßige Terrain, das eher an einen Feldweg als an einen repräsentativen Eingang, gar eine Siegespforte, denken lässt. Die untersten Partien der umliegenden Mauern sind tief im Erdboden versunken. Das Segment eines Ziegelbogens, das am unteren Rand einer Stützmauer des „Maenianum Primum“ erkennbar ist, bezeugt die Existenz von Räumen, die offenbar unter dem neuzeitlichen Bodenniveau zu lokalisieren und nun verschüttet sind.

Neben den zerstörten und doch imposanten Mauerzügen des römischen Amphitheaters wird ein Teil der in nachantiker Zeit im Inneren hinzugefügten Einbauten erfasst: Stationen der „Via Crucis“ sind am Rand jenes freien Areals, das sich an der Stelle der antiken Arena über einer gewaltigen Schicht von Schuttmassen erstreckt, wiedergegeben. Durch ihre Positionierung auf dem Bodenniveau der Neuzeit und durch ihre intakte Struktur distanzieren sich diese Ädikulen von ihrer unmittelbaren Umgebung. Die scharf umrissenen Formen, die genau definierten Volumina und die glatten Oberflächen zeichnen sie als völlig intakte, moderne Architektur aus. Trotzdem wirken sie, im Vergleich zu den sie umfangenden, riesigen Steinmassen des Kolosseums, nahezu dünn und substanzlos. Während sich auf den uralten Mauern der Ruine die Spuren der vergangenen Jahrhunderte zwar deutlich

abzeichnen, diese aber zugleich dem Zahn der Zeit unerschütterlich zu trotzen scheinen, haben die christlichen Einbauten fast den Anschein einer ephemeren Architektur, die nur vorübergehend im Inneren des gewaltigen Monuments Aufstellung gefunden hat.

Im rechten Teil der Komposition verdichtet Piranesi den illusionistischen Bildraum: Während links noch ein Blick in das weite Innere des Gebäudes, auf die kontinuierlich ansteigenden Mauern der nördlichen Partien, die dahinter aufragende Fassade sowie einen Teil der Arena mit ihren nachantiken Einbauten, möglich gewesen ist, führt der Künstler nun seinen Betrachter in einen schmalen, von imposanten Mauern umschlossenen Gang. Es ist offenbar derselbe unter den Zuschauerreihen gelegene Korridor, dessen Position im baulichen Kontext bereits im linken Bereich der Vedute nachvollziehbar geworden ist. In diesem Bereich der Komposition erscheint die Ruine nun weniger als gemauerte Architektur: Mit ihren schroffen Wänden und der dichten Vegetation wirkt sie vielmehr wie eine natürlich gebildete Felsformation. Die in Schichten hintereinandergestaffelten Mauern lassen die ursprüngliche Anlage der Räume und Gänge, zu denen sie einst gehört haben, nicht erkennbar werden. Diese Wände schließen sich durch die perspektivische Verkürzung zu einem homogenen Gebilde zusammen, das sich nahezu bedrohlich auf den Betrachter zuzuschieben scheint. Die klaustrophobische Enge, die Piranesi in dem verschatteten Korridor zwischen den hohen Mauern des Amphitheater entstehen lässt, wird jedoch im Hintergrund der Vedute wieder aufgelöst. Hier fällt der Blick des Betrachters, nachdem er das Dunkel des Gangs überwunden hat, auf die im Süden der Ruine gelegene Bruchstelle. Die äußeren Strukturen des Amphitheaters sind hier gänzlich verschwunden; der Bau ist nach außen geöffnet. Durch die wenigen Bögen und über die niedrigen Mauern, die an dieser Stelle erhalten sind, kann helles Licht in das Innere des Korridors vordringen. Die Überreste der oberen Zuschauerreihen zeichnen sich prägnant gegen den freien, von hellen Wolken durchzogenen Himmel ab.

In seinem Kolosseumbild verzichtet Piranesi völlig auf einen die Gesamtheit erfassenden Blick in das Innere des Baus. Vielmehr werden mehrere Aspekte des riesigen Komplexes, seine mächtigen Strukturen, die die einstige Größe der antiken Architektur bezeugen, die dagegen nur ephemere wirkenden Einbauten aus nachantiker Zeit sowie die geborstenen, von Vegetation überwucherten Mauernzüge, zu einem außerordentlich vielschichtigen Bild des Kolosseums verknüpft. Die unmittelbare Wirkung der Ruine auf den individuellen Betrachter, ihre fast bedrohlich emporwachsenden Steinmassen, die Weite des Raumes und die bedrückende Enge der dunklen Korridore, scheint für Piranesis Darstellung von zentraler Bedeutung gewesen zu sein. Der Betrachter der Radierung wird durch die perspektivische Gestaltung des Bildraumes in die Position eines konkreten Besuchers vor Ort versetzt, der das

Bauwerk nach und nach erforscht und sich erst allmählich ein Gesamtbild des Kolosseums zu formen vermag. Die Staffagefiguren, die in die Komposition eingefügt sind, erkunden gemeinsam mit dem imaginären Besucher die verschiedenen Bereiche der Ruine: Im Vordergrund sind drei Gestalten zu erkennen. Zwei von ihnen haben sich offenbar im hellen Sonnenschein zu einem Gespräch zusammengefunden. Eine weitere Figur, vermutlich die eines einsamen Wanderers, steht im dunkel verschatteten Korridor und stützt sich, wie in Gedanken versunken, auf einen hohen Stock. Die extreme perspektivische Verkürzung, der die steinernen Strukturen des Kolosseums in der Weite des illusionistischen Bildraumes unterworfen sind, hat gleichermaßen die menschlichen Gestalten erfasst. Als teils winzige Figürchen beleben sie das hell ausgeleuchtete Areal der Arena und die umlaufenden Korridore. Im Angesicht dieser Gestalten ist es für den Betrachter kaum vorstellbar, dass das Kolosseum ein Werk von Menschenhand sein könnte, dass diese Figürchen Nachkommen jener Bauherren sein könnten, die das Amphitheater des antiken Rom errichtet haben. Die Menschen bewegen sich, wie die Tiere, die im linken vorderen Bereich der Vedute sichtbar werden, innerhalb der steinernen Massen des Kolosseums wie in einer fremden Welt, die ein von ihnen unabhängiges Eigenleben führt.<sup>1211</sup>

Piranesi verzichtet interessanterweise auf eine ausführliche Beschriftung seiner Darstellung. Der Titel der Radierung, „Veduta dell’interno dell’Anfiteatro Flavio detto il Colosseo“, wird illusionistisch in die Komposition eingebunden. Er erscheint als Inschrift auf der Vorderseite eines riesigen Steinquaders, der in die vordersten Ebene des Bildraumes gelegt ist. In der Ausgestaltung dieses Motivs wird die unmittelbare Zugehörigkeit zu der Darstellung veranschaulicht: Der Stein wird als ein konkret fassbares Element, das den gleichen Bedingungen wie die Kolosseumsruine unterworfen ist, charakterisiert. An seinen Oberflächen zeichnen sich Spuren von Verwitterung und Zerstörung ab. Ein großer Riss durchzieht das zum Betrachter hin orientierte Schriftfeld. Pflanzen wachsen auf den oberen Rändern. Eine der Staffagefiguren hat sich gegen den Steinquader gelehnt und stützt ihren Ellenbogen auf dessen Oberseite ab. Wie bereits in den kartographischen Illustrationen der „Antichità Romane“ nutzt Piranesi somit auch hier die gestalterischen Möglichkeiten der Radierung, um einem Textelement innerhalb einer bildlichen Darstellung Präsenz und Individualität zu verleihen. Die Signatur des Künstlers, „Cav.<sup>f</sup> Piranesi fece“, wird demgegenüber als eine reine, abstrakte Schrift aufgefasst, die klein und außerhalb des Bildfeldes am rechten unteren Rand der Radierung erscheint.

---

<sup>1211</sup> Vgl. Gustafsson 1970, S. 11.

Obwohl die einzelnen Graphiken der „Vedute di Roma“ als eigenständige Kunstwerke konzipiert und publiziert werden, hat Piranesi möglicherweise mit seiner Innenansicht des Kolosseums eine Art Pendant zu der bereits existierenden Aufnahme des Äußeren geschaffen. Die perspektivische Verfremdung, die zwar die Gesamtstruktur des Baus nicht unmittelbar erkennbar werden lässt, aber doch die Wirkung der gewaltigen Massen und der riesigen Dimensionen auf den individuellen Betrachter anschaulich zu vermitteln vermag, findet sich in beiden Darstellungen des römischen Amphitheaters. Ebenso wenig wie in Piranesis Innenansicht dem Betrachter ein umfassender Blick in die gesamte Anlage gewährt wird, kann er die beiden Einzelbilder der 1761 und um 1766 publizierten „Vedute di Roma“ zu einem Gesamteindruck des prominenten Monuments verknüpfen. Das komplexe Gebilde des Kolosseums vermag es immer wieder, sich dem suchenden und analysierenden Blick des Betrachters zu entziehen. Die Verlorenheit des zeitgenössischen Besuchers in dem gigantischen und unüberschaubaren Gebirge des Kolosseumsinneren wird bei der Betrachtung der Radierungen noch heute spürbar. Beide Ansichten erscheinen weniger als nüchterne Bauaufnahme, sondern vielmehr als individuelle Charakterporträts, mit denen der Künstler bestrebt ist, das eigentliche Wesen des Monuments einzufangen.

Die von Piranesi entwickelten Außen- und Innenansichten spiegeln das unmittelbare, persönliche Erleben der Kolosseumsruine wider. Das Monument wird nicht lediglich als Überrest einer mächtigen und doch begreifbaren Architektur, als ein der Zeit unterworfenes Werk von Menschenhand, betrachtet. Der Künstler verleiht dem Komplex die Individualität eines Gebildes, das im Rom des 18. Jahrhunderts als quasi überzeitlicher Kosmos aus Stein und Natur existiert. Dieses Eindringen der subjektiven Wahrnehmung in die Betrachtung der Zeugnisse des antiken Rom lässt sich in ähnlicher Weise im Bereich der Literatur, insbesondere in Reisebeschreibungen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, nachvollziehen. So bietet Johann Caspar Goethe in seinem in den sechziger Jahren entstandenen „Viaggio per l’Italia“, der an eine 1740 unternommene Italienreise erinnert, noch einen sehr nüchtern gehaltenen Text zu dem Amphitheater des antiken Rom. Die Empfindungen des Rombesuchers angesichts der gewaltigen Ruine werden nicht artikuliert. Vielmehr überliefert der Autor in erster Linie historisches Wissen, das er vermutlich aus der Guidenliteratur und nicht aus persönlicher Anschauung des antiken Monuments erworben hat:

„Nicht weit davon entfernt erblickt man mit angenehmer Verwunderung das Amphitheater, dessen Bau inmitten der Stadt von Vespasian begonnen und von seinem Sohn Tiberius vollendet wurde. Es wird gemeinhin Kolosseum genannt, weil Nero dort eine Statue mit der kaum glaublichen Größe von 120 Fuß aufgestellt hatte. Rom konnte einst auf dieses erstaunliche Bauwerk stolz sein, dem in Größe und Kunst kein anderes gleichkam. Leider ist jetzt aber mehr als die Hälfte davon zerstört, woran nicht allein Feuer und Schwert oder die Bosheit der Barbaren schuld waren, sondern auch der gewissenlose Freibrief, den ein Papst

seinem Nepoten erteilte, nämlich aus dem Kolosseum Steine zu brechen und sie zum Bau seines Palastes zu benutzen. [...] Was das Äußere dieses Amphiteaters angeht, so besteht es aus massivem Stein, innen ist es aus Ziegelstein erbaut. Es bot 85.000 Personen einen Sitzplatz, und dennoch hatte jedermann eine gute Sicht auf die von den alten Römern veranstalteten Schauspiele. Es war, wie noch deutlich zu sehen ist, in drei voneinander getrennte Ränge unterteilt: der erste und oberste war den Senatoren vorbehalten, der zweite und mittlere der Ritterschaft und der dritte und unterste unmittelbar am Kampfplatz dem Volk. Bei der Einweihung ließ besagter Kaiser an einem einzigen Tag 5000 Tiere aller Art vorführen. Von außen gesehen war das Kolosseum rund, innen aber länglichrund. Auf den Boden streute man Sand, damit die Kämpfer und Wettstreiter einen guten Stand hatten und nicht ausrutschten. Im Lateinischen sagt man daher oft 'Arena', also Sandplatz, für Amphitheater. Die zum Tode Verurteilten, die Kriegsgefangenen und bezahlte Kämpfer mußten dort gegeneinander antreten.<sup>1212</sup>

Wie sehr sich der Blick auf das prominente Monument im Laufe des 18. Jahrhunderts, sicherlich auch unter dem Eindruck der Radierungen Piranesis, zu ändern vermag, verdeutlichen jene Zeilen, mit denen der Sohn Johann Caspars, Johann Wolfgang Goethe, an einen seiner zahlreichen Aufenthalte in unmittelbarer Nähe des Kolosseums erinnert. Der Autor der „Italienischen Reise“ lässt seine persönlichen Empfindungen, die er angesichts der mächtigen Ruine verspürt hat, wieder aufleben:

„Von der Schönheit, im vollen Mondschein Rom zu durchgehen, hat man, ohne es gesehen zu haben, keinen Begriff. Alles Einzelne wird von den großen Massen des Lichts und Schattens verschlungen, und nur die größten allgemeinsten Bilder stellen sich dem Auge dar. Seit drei Tagen haben wir die hellsten und herrlichsten Nächte wohl und vollständig genossen. Einen vorzüglich schönen Anblick gewährt das Colisee. Es wird Nachts zugeschlossen, ein Eremit wohnt darin an einem Kirchelchen und Bettler nisten in den verfallenen Gewölben. Sie hatten auf flachem Boden ein Feuer angelegt, und eine stille Luft trieb den Rauch erst auf der Arena hin, daß der untere Teil der Ruinen bedeckt war, und die ungeheuern Mauern oben drüber finster herausragten, wir standen am Gitter und sahen dem Phänomen zu, der Mond stand hoch und heiter. Nach und Nach zog sich der Rauch durch die Wände, Lücken und Öffnungen, ihn beleuchtete der Mond wie einen Nebel. Der Anblick war köstlich. So muß man das Pantheon, das Capitol beleuchtet sehn, den Vorhof der Peterskirche und andere große Straßen und Plätze. Und so haben Sonne und Mond, eben wie der Menschengestalt, hier ein ganz andres Geschäft als anderer Orten, hier wo ihrem Blick ungeheure und doch gebildete Massen entgegen stehn.“<sup>1213</sup>

Der Abschied von Rom, den der Dichter im April 1788 als Spaziergang durch die nächtliche Stadt im Mondschein zelebriert, führt über die Via del Corso, das Kapitol und das Forum Romanum schließlich zur Ruine des antiken Amphitheaters. Das Kolosseum erscheint hier als Schlusspunkt einer Romerfahrt, in der das Innenleben des Reisenden, seine intensiv erlebten Gefühle und Stimmungen, eng mit der wahrgenommenen Außenwelt verknüpft ist:

„Auf eine besonders feierliche Weise sollte jedoch mein Abschied aus Rom vorbereitet werden; drei Nächte vorher stand der volle Mond am klarsten Himmel und ein Zauber der sich dadurch über die ungeheure Stadt verbreitet, so oft empfunden, ward nun aufs

<sup>1212</sup> Johann Caspar Goethe: Rom, am 22. April 1740. Zit. nach: Goethe / Meier 1999, S. 236–237.

<sup>1213</sup> Johann Wolfgang Goethe: Den 2. Februar 1787. Zit. nach: Goethe / Beyer u. a. 1992, S. 201. Vgl.: Goethe / Beyer u. a. 1992, S. 158 („Den 11. November“).



eindringlichste fühlbar. Die großen Lichtmassen, klar, wie von einem milden Tage beleuchtet, mit ihren Gegensätzen von tiefen Schatten, durch Reflexe manchmal erhellt, zur Ahnung des Einzelnen, setzen uns in einen Zustand wie von einer andern einfachern größern Welt. Nach zerstreuten, mitunter peinlich zugebrachten Tagen, macht ich den Umgang mit wenigen Freunden einmal ganz allein. [...] Ganz finster, finstern Schatten werfend, stand mir der Triumphbogen des Septimius Severus entgegen; in der Einsamkeit der Via Sacra erschienen die sonst so bekannten Gegenstände fremdartig und geisterhaft. Als ich aber den erhabenen Resten des Coliseums mich näherte und in dessen verschlossenes Innere durchs Gitter hinsah, darf ich nicht leugnen daß mich ein Schauer überfiel und meine Rückkehr beschleunigte. Alles Massenhafte macht einen eignen Eindruck, zugleich als erhaben und faßlich, und in solchen Umgängen zog ich gleichsam ein unübersehbares Summa Summarum meines ganzen Aufenthaltes. Dieses in aufgeregter Seele tief und groß empfunden erregte eine Stimmung, die ich heroisch elegisch nennen darf, woraus sich in poetischer Form eine Elegie zusammenbilden wollte. Und wie sollte mir gerade in solchen Augenblicken Ovids Elegie nicht ins Gedächtnis zurückkehren, der, auch verbannt, in einer Mondnacht Rom verlassen sollte. 'Dum repeto noctem!' seine Rückerinnerung, weit hinten am schwarzen Meere, im trauer- und jammervollen Zustande, kam mir nicht aus dem Sinn, ich wiederholte das Gedicht, das mir teilweise genau im Gedächtnis hervorstieg, aber mich wirklich an eigner Produktion irre werden ließ und hinderte; die auch, später unternommen, niemals zu Stande kommen konnte.<sup>1214</sup>

Die wohl spektakulärste Ansicht des römischen Amphitheaters, nicht nur im Œuvre Giovanni Battista Piranesis, sondern sicherlich in der gesamten druckgraphischen Produktion seiner Zeit, stellt die um 1773 bis 1778 im Rahmen der „Vedute di Roma“ erschienene Wiedergabe des Monuments aus der Vogelperspektive dar (Abb. 89).<sup>1215</sup>

Der Künstler wählt einen völlig imaginären, in der römischen Wirklichkeit nicht realisierbaren Betrachterstandpunkt: Dieser ist südlich des Kolosseums, quasi in schwindelnder Höhe über dem Caecilius-Hügel, zu lokalisieren. Der gesamte Komplex der Ruine, ihre mächtigen Mauerzüge aus antiker Zeit mit den riesigen Bruchstellen, die gänzlich

<sup>1214</sup> Zit. nach: Goethe / Beyer u. a. 1992, S. 650–653. Vgl. dagegen den am 3. Mai 1740 datierten Brief, mit dem Johann Caspar Goethe die Beschreibung seines Aufenthaltes in Rom beschließt: „Nun bin ich also mit meinem getreuen Bericht von den namhafteren Sehenswürdigkeiten der gegenwärtigen und zum Teil auch der alten Stadt Rom an ein Ende gelangt und habe folglich zur Genüge Kirchen, Plätze, Klöster, Tempel, Hospitäler, Circusse, Paläste und Bibliotheken etc. besichtigt. Das soll freilich nicht heißen, daß es nicht noch manches gäbe, das der Aufmerksamkeit ebenso wert wäre wie das von mir Erwähnte; diese Stadt ist nämlich derart überreich an lohnenden Dingen, daß man unmöglich über alles Rechenschaft ablegen kann.“ Zit. nach: Goethe / Meier 1999, S. 316.

<sup>1215</sup> Radierung: 469 x 709 mm (Platte), 540 x 788 mm (Blatt), beschr. l. u.: „VEDUTA DELL' ANFITEATRO FLA= / VIO DETTO IL COLOSSEO / A Mancano i Gradi, e le sostruzioni B, che reggeva- / no i detti Gradi. / C Manca la Volta, sopra cui vi era il Podio, ove se- / devano i Consoli, il Senato, i Sacerdoti, e le Vergi- / ni Vestali, le quali stavano dirimpetto al Pretorio. / D Sedeva l' Ordine Equestre. / E Manca la Loggia, o Pulvinare per l' Imp.<sup>c</sup> e sua Cor.<sup>le</sup> / F Gradi, di dove scendeva l' Imp.<sup>c</sup> Tito dalle sue Terme.“, beschr. r. u.: „G I Soldati Pretoriani qui disposti, e ne' passaggi. / H Sedeva la Gioventù nobile co' loro Pedagoghi, ed al- / tri attinenti ai Collegj, e Persone di rango. / K Sedevano le Donne. / L Scale per salir sopra a legar i Canapi per situar / la Tenda. / M Capellette, e Croce nel mezzo, e Chiesa moderna. / N Manca la Circonferenza esterna. / O Avanzi di Stuchi lavorati a grottesco.“, bez. r. u.: „Cav. Piranesi F.“ Angaben nach dem Exemplar: Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. B 405, A 61/2386(92). Vgl.: Morazzoni 1921, S. 84, Abb. 81; Hind 1922 (1967), S. 71, Kat. 126; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 164, Kat. 1620; Petrucci 1953, S. 284, Kat. 782; Focillon 1964, S. 52, Kat. 759; Volkmann 1965, S. 34; Robison 1978, S. 50, Kat. 261, Abb. 261; Wilton-Ely 1978, S. 46–47, Abb. 64, S. 160, Taf. 126; Cordaro / Moltedo / Gori Sassoli 1990, S. 152, Kat. 100; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 302, Kat. 259; Höper 1999, S. 395, Kat. 14.126, Abb. 281; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600014, Kat. 1.126; Bevilacqua 2004, S. 108, Kat. III.23; Bevilacqua / Gori Sassoli 2006, S. 256.

zerstörten Partien, die nachantiken christlichen Einbauten, die lebendig wuchernde, sich ausbreitende Vegetation sowie die winzigen menschlichen Gestalten werden vor den Augen des Betrachters ausgebreitet. Piranesi entwickelt hier nicht nur eine überzeugende Gesamtansicht des Kolosseums. Er gewährt zudem Einblick in die innere Struktur und das eigentliche Wesen des prominenten Monuments. Während die bisher im Kontext der „Vedute di Roma“ veröffentlichten Kolosseumbilder die steinernen Massen des Amphitheaters in greifbare Nähe des Betrachters gerückt haben, schafft der Künstler nun eine Distanz zu dem Hauptmotiv seiner Vedute, die es ihm ermöglicht, das Innere und das Äußere des Baus als architektonische und landschaftliche Einheit zu erfassen. So spektakulär diese Sichtweise für das 18. Jahrhundert, vor der Erfindung der Montgolfiere durch José Michael und Jacques Étienne Montgolfier 1783, gewesen sein mag, scheint Piranesis Vedute trotzdem in gewissem Maße die Vorlieben seiner Zeitgenossen für eine Betrachtung des flavischen Amphitheaters widerzuspiegeln.<sup>1216</sup>

In literarischen Werken des 18. und 19. Jahrhunderts wird das Interesse der Romreisenden erkennbar, sich den gewaltigen Komplex des Kolosseums durch einen Blick aus einer erhöhten Position, zunächst von den Obergeschossen des Bauwerks selbst, zu erschließen:

Wir stiegen so weit möglich ins Innere, über und unter den ungeheuren Trümmern umher. Erst indem man an diesen kolossalen Theilen des Ganzen emporsteigt, vermißt man den Umfang und die prachtvollen Verhältnisse dieses in seiner Art einzigen Gebäudes in der alten und neuen Welt [...]. Wir stiegen in die Sitze der römischen Frauen oder Matronen. [...] Allein welch ein Blick von hier umher ins Amphitheater! Wie verbindet er das Auffassen der Größe des Ganzen mit den anziehendsten Details der mahlerischen Theile, welche dunkle Hallen, Gemäuer mit Eppich und Jasmin umstrickt, die Lichter und Schatten in eigenen Massen vermischt, in unerschöpflicher Fülle darbieten! Dann einen Blick hinab auf die Arena, die so, wie man die Rundung umgeht, bald als ein Eylang, bald durch einen gleichen optischen Betrug, wieder zirkelförmig erscheint. Wie deutlich sieht und hört man in und aus der Tiefe!<sup>1217</sup>

<sup>1216</sup> Zu den Anfängen der Ballonfahrt: Hallmann 2002, S. 12–13.

<sup>1217</sup> Brun 1799a, S. 212–214. Vgl.: Stendhal, Rom, 16. August 1827: „On monte dans les couloirs des étages supérieurs par des escaliers assez bien réparés. Mais, si l'on n'a pas de guide (et à Rome tout cicérone tue le plaisir), l'on est exposé à passer sur des voûtes bien amincies par les pluies et qui peuvent s'écrouler. Parvenu au plus haut étage des ruines, toujours du côté du nord, on aperçoit vis-à-vis de soi, derrière de grands arbres et presque à la même hauteur, 'San Pietro in Vincoli', église célèbre par le tombeau de Jules II et le 'Moïse' de Michel-Ange. Au midi, le regard passe par-dessus les ruines de l'amphithéâtre, qui, de ce côté, sont beaucoup plus basses, et va s'arrêter au loin dans la plaine, sur cette sublime basilique de Saint-Paul, incendiée en 1823. [...] Du haut des ruines du Colisée, on vit à la fois avec Vespasien qui le bâtit, avec saint Paul, avec Michel-Ange“; Rom, 17. August 1827: „Que de matinées heureuses j'ai passées au Colisée, perdu dans quelque coin de ces ruines immenses! Des étages supérieurs on voit en bas, dans l'arène, les galériens du pape travailler en chantant. Le bruit de leurs chaînes se mêle au chant des oiseaux, tranquilles habitants du Colisée. Ils s'envolent par centaines quand on approche des broussailles qui couvrent les sièges les plus élevés où se plaçait jadis le peuple roi. Ce gazouillement paisible des oiseaux, qui retentit faiblement dans ce vaste édifice, et, de temps à autre, le profond silence qui lui succède, aident sans doute l'imagination à s'envoler dans le temps anciens. On arrive aux plus vives jouissances que la mémoire puisse procurer.“. Zit. nach: Stendhal 1829 (1997), S. 18–19, S. 26

Die Zugänglichkeit der oberen Partien des Kolosseums im späten 17. Jahrhundert ist in einer Reihe von Innenansichten, die der Amsterdamer Maler und Radierer Bonaventura van Overbeke während seines Romaufenthaltes zwischen 1688 und 1692 angefertigt hat und die in dem Tafelwerk „Les Restes de l’Ancienne Rome“ 1709 postum veröffentlicht worden sind, überliefert.<sup>1218</sup> Obwohl Overbekes Darstellungen recht schematisch erscheinen, lassen sie doch erkennen, wie weit die Zeitgenossen des Künstlers in das Innere des Baus vorgedrungen sind. In zahlreichen Ansichten der oberen Partien treten Gestalten auf, die durch ihre Kleidung und ihren Habitus allerdings eher als Besucher aus antiker Zeit denn als tatsächliche Begleiter Overbekes zu deuten sind.<sup>1219</sup>

Francesco Piranesi, der Sohn Giovanni Battistas, gewährt in einer wohl nach 1778 entstandenen Radierung Einblick in die Überreste jenes Korridors, der oberhalb des einstigen zweiten Zuschauerranges, hinter der dritten Arkadenordnung der Fassade verlaufen ist.<sup>1220</sup> Die hohen Schuttmassen und die klaffenden Löcher, die im Inneren dieses Gangs sichtbar werden, lassen ahnen, dass es sicherlich nicht ein müheloses und ungefährliches Unternehmen war, die oberen Partien des Amphitheaters zu erkunden. Allerdings haben sich auch hier einige unerschrockene Besucher eingefunden. Ihnen bietet sich ein weiter Blick von oben in das Rund der Arena, auf das zentrale Kreuz und die Stationen der Via Crucis, auf die Überreste der ansteigenden Zuschauerreihen und die Innenseite der alles überragenden Nordfassade.

Für eine Betrachtung der Gesamtheit des Kolosseums von einem außerhalb der Ruine gelegenen Standpunkt haben sich im 18. Jahrhundert sowohl natürliche als auch architektonische Aussichtspunkte, der Palatin<sup>1221</sup>, der Senatorenpalast auf dem Kapitol<sup>1222</sup> und die Trajan-Säule, angeboten.

<sup>1218</sup> Vgl.: Overbeke 1709 (1763), Tafeln, bez. r. o.: „C. 29“, „C. 30“, „C. 31“, „C. 38“, „C. 41“, „C. 42“, „C. 45“. Zu der Publikation: Ranghiasi 1792–1793, Bd. 1, S. 220–221, Kat. 506–507; Cicognara 1821 (1960), Bd. 2, S. 207, Kat. 3807; Brunet 1860–1880, Bd. 4, Sp. 264; Schudt 1930, S. 412, Kat. 800; Borroni 1962, S. 202, Kat. 8088; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 77, Kat. 33, Bd. 2, Taf. 67; Trenkler 1976, S. 54; Kissner 1990, S. 152–153, Kat. 318–320; Di Stefano / Salvi 1991, S. 55, Kat. 207; Roma antica e moderna 2000, S. 10–13, Kat. 2, S. 28–29, Kat. 10 (Stephanie Gropp); Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 181, Kat. 7633, Kat. 7634.

<sup>1219</sup> Zu der Zugänglichkeit der oberen Partien des Kolosseums vgl. auch: Vasi 1804, S. 117: „La sua maravigliosa grandezza meglio però si comprende salendovi sopra, da dove è cosa molto piacevole vedere il suo interno. Si può facilmente giungere fino al secondo piano, nel quale, come ancora nel primo, si ritrovano doppj e magnifici portici. La scala per sarlirvi resta accanto alla Cappelletta, e l’Eremita di essa ne dà l’accesso.“

<sup>1220</sup> Radierung: 488 x 717 mm (Platte), 639 x 784 mm (Blatt), beschr. r. u.: „VEDUTA INTER- / NA DEL COLOSSEO / A. Archi del terz’ordine da dove e presa la Veduta“; bez. r. u.: „Franc. Piranesi disegnò, e incise“. Angaben nach dem Exemplar: Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. B 405, A 61/2386(94). Vgl.: Giesecke 1911, S. 53, 61, Kat. 137; Hind 1922 (1967), S. 73, Kat. 137; Petrucci 1953, S. 285, Kat. 785; Focillon 1964, S. 55, Kat. nach 823; Wilton-Ely 1978, S. 160, Taf. 137; Cavazzi / Margiotta 1989, S. 91, Kat. 58; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 312, Kat. nach 268; Höper 1999, S. 396; Kat. 14.137; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600014, Kat. 1.137.

<sup>1221</sup> Vgl.: Brun 1796, S. 325: „Der Leser versetze sich auf den Palatinischen Berg, welcher, wie ehemals die Königin der Welt, noch jetzt das alte Rom in seinen Trümmern rings umher beherrscht.“ Brun 1798, S. 246:

„Montag den 23. Juli [1787] bestieg ich Abends die Trajanische Säule, um des unschätzbaren Anblicks zu genießen. Von dort oben herab, bei untergehender Sonne, nimmt sich das Coliseum ganz herrlich aus, das Capitol ganz nahe, der Palatin dahinter, die Stadt die sich anschließt. Ich ging erst spät und langsam durch die Straße zurück.“<sup>1223</sup>

In seinem Bestreben, den kaum fassbaren Komplex des römischen Amphitheaters in einem gestalterisch anspruchsvollen und zugleich authentischen Gesamtbild zu fixieren, entwickelt Piranesi die künstlerischen Lösungen der Nahansicht und des Panoramas, die er bereits im Kontext der „Vedute di Roma“ erfolgreich erprobt hat, weiter: Er entwirft eine Darstellung des Kolosseums, die, wie die Innen- und Außenansicht, allein auf das Hauptmotiv konzentriert ist und den topographischen Kontext weitgehend ausblendet. Zugleich wählt der Künstler einen Betrachterstandpunkt, der außerhalb der Ruine und in gewisser Entfernung zu dieser anzunehmen ist. Er rückt so weit von dem Gegenstand seiner Darstellung ab, dass er die Gesamtheit des riesigen Komplexes in einer einzigen Ansicht ohne extreme perspektivische Verkürzungen und Verzerrungen zu erfassen vermag. Zugleich wird das Hauptmotiv der Vedute, die elliptische Anlage des Kolosseums, perfekt in das eckige Bildformat der Radierung eingepasst.

Diese Sichtweise unterscheidet sich deutlich von jener in den früheren Veduten Piranesis, für deren Gestaltung das persönliche Erleben der Ruine und ihre unmittelbare Wirkung auf den zeitgenössischen Besucher von zentraler Bedeutung gewesen ist. Der Künstler setzt hier ein nicht minder beeindruckendes Bild des prominenten Monuments in Szene: Er wählt einen

---

„Palatinischer Berg, Ruinen der Kaiserpaläste. Hier war mir eine neue alte Welt aufgethan! Wir gingen neben dem Bogen des Titus hinauf. Aus dem Schooße dieser Ruinen, wo man neben den Substruktionen im tiefen Schatten geht, auf altem Gemäuer; wo über den versinkenden Trümmern die schon wieder verfallenden Farnesischen Palläste und Gärten trauren. Wo ich hinabblicke ins alte heilige Forum und mit tiefem Ton der Wehmuth alles die Seele empfängt, wo von den Bädern des Titus, die in einzelnen Riesenmassen zerrissen dastehn, über den Esquilin, Palatin, bis an den Aventin, alles ein ungeheurer Schutthaufen ist, auf dem die jetzige Römerwelt wie zerstörte Ameisen herum wimmelt – wo Kolisäum, Bogen des Konstantin und des Titus ehrwürdig dastehn – wo dort die zwey Säulen von Remus und Romulus, hier der See des Kurtius, und die drey Säulen des Jupiter Stator mich in die Wiege Roms versetzen, während ihr drey majestätischen Säulen des Jupiter Tonans und der Bogen des Septimius Severus mich gewaltsam hin und her reißet, von der Wiege Roms bis an sein Grab! – Ach, seyd freudig begrüßt, schöne Säulen des Tempels der Eintracht! bey euch verweilet mein Geist mit Liebe, in der Erinnerung an den hohen Kamillus und die schönsten Zeiten Roms!“

<sup>1222</sup> Goethe / Beyer u. a. 1992, S. 614–615: „Die unvergleichliche Aussicht bei Sonnen-Untergang aus den Zimmern des Senators nach dem Coliseo zu mit allem dem was sich von den andern Seiten anschließt, verlieh freilich unserm Künstlerblick das herrlichste Schauspiel, dem man sich aber nicht hingeben durfte um es gegen die Gesellschaft an Achtung und Artigkeit nicht fehlen zu lassen. [...]. Für uns andere, besonders deutsche Zuhörer, blieb es ein unschätzbare Genuß, in dem Augenblicke wo wir eine treffliche, längst gekannte verehrte Dame, in den zartesten Tönen sich auf dem Flügel ergehend, vernahmen, zugleich hinab vom Fenster in die einzigste Gegend von der Welt zu schauen und in dem Abendglanz der Sonne, mit weniger Wendung des Hauptes, das große Bild zu überblicken, das sich, linker Hand vom Bogen des Sept: Severus, das Campo Vaccino entlang bis zum Minerven- und Friedenstempel erstreckte, um dahinter das Coliseum hervorschauen zu lassen, in dessen Gefolge man dann das Auge rechts wendend, an den Bogen des Titus vorbeigleitend in dem Labyrinth der palatinischen Trümmer und ihrer, durch Gartenkultur und wilde Vegetation geschmückten Einöde sich zu verwirren und zu verweilen hatte.“

<sup>1223</sup> Johann Wolfgang Goethe, Italienische Reise. Zit. nach: Goethe / Beyer u. a. 1992, S. 452.

idealen Betrachterstandpunkt, der, wie das Hauptmotiv der Vedute selbst, herausgelöst aus Raum und Zeit erscheint. Mit dem Kunstgriff, das Kolosseum von einem völlig imaginären, außerhalb der eigenen Erfahrungswelt liegenden Betrachterstandpunkt zu zeigen, unterstreicht Piranesi einerseits seinen besonderen Status als kreativer Künstler und Erneuerer der druckgraphischen Vedute. Andererseits bemüht sich der Archäologe Piranesi um eine Lösung für das Problem einer adäquaten Darstellung jenes komplexen Phänomens, zu dem das Kolosseum im Rom des 18. Jahrhunderts geworden ist.

Der Blick des Betrachters gelangt von Süden über jene Partie, wo die antike Fassade und die äußeren Umgänge verschwunden sind, in das Innere des Monuments. Das Zentrum der Komposition bildet ein riesiges Holzkreuz, das in der Mitte der Kolosseums Aufstellung gefunden hat.<sup>1224</sup> Um diesen zentralen Bezugspunkt entwickelt sich ein freies Areal. Dieses Gelände, das sich im 18. Jahrhundert an der Stelle der antiken Arena, allerdings über einer gewaltigen Schuttschicht erstreckt, erscheint in Piranesis Vedute als ein ovaler, im hellen Sonnenschein erstrahlender Platz. Zahlreiche Menschen sind hier zu erkennen. Das hohe Kreuz ist offenbar ein wichtiger Zielpunkt für diese Besucher. Eine größere Gruppe von Menschen hat sich zu seinen Füßen eingefunden.

Der äußere Rand des Platzes wird durch einen niedrigen Stufensockel, der zugleich als Basis für die vierzehn Ädikulen der Via Crucis dient, definiert. Lediglich im Osten und im Westen ist dieser Ring der Kreuzwegsstationen unterbrochen, dort, wo sich die Kapelle Santa Maria della Pietà sowie die beiden Zugänge in das Innere der Arena befinden. Die neuzeitlichen Einbauten, die dem Kolosseum eine eindeutig christliche Prägung verleihen, werden von den mächtigen Mauerzügen des antiken Amphitheaters umfangen.

Der Blick des Betrachters gelangt nun über die Überreste der ansteigenden Zuschauerreihen, der radialen Stützmauern und der Verbindungskorridore, bis zu den oberen Partien des Baus. Aufgrund der Zerstörung der höchsten Ränge, des „Maenianum Secundum Summum“ und des „Maenianum Secundum in Ligneis“, ist die Innenseite der Nordfasade völlig freigelegt. Reste der Strukturen, die sich einst hier befunden haben, zeichnen sich prägnant auf der Oberfläche der hohen Mauer ab. Die Arkaden der dritten Ordnung und die Fenster der Attika öffnen den Bau nach Norden. Daneben sind Ansatzstellen von Gängen und Treppen zu erkennen, die einst die obersten Partien des Amphitheaters erschlossen haben.

---

<sup>1224</sup> Zu dem von Papst Benedikt XIV. anlässlich des Heiligen Jahres 1750 im Zentrum der Arena errichteten Holzkreuz: Colagrossi 1913, S. 221–222; Di Macco 1971, S. 90; Rea 1996, S. 52; Borsellino 2000, S. 221. Das Kreuz wird 1812 anlässlich der Ausgrabungen im Inneren der Arena entfernt. Vgl.: Schingo 1998, S. 197–198: „La decisione di intervenire nell’arena, dedicata sin dal 1750 al culto dei martiri da Benedetto XIV, non era sicuramente priva di conseguenze dal punto di vista politico, e assumeva il senso di una laicizzazione di un’area sacra. Una decisione di grande valore simbolico fu lo spostamento della croce centrale, mentre le edicole della ‘Via Crucis’, sparse sulle loro fondazioni ormai scoperte, rimasero di fatto inutilizzabili.“

Die verschiedenen Stufen der Kolosseumsarchitektur, das Oval des zentralen Platzes mit den christlichen Einbauten, die kontinuierlich ansteigenden Zuschauerreihen und die steil aufragende Nordfassade werden im oberen Teil von Piranesis Vedute nahezu fächerförmig vor den Augen des Betrachters ausgebreitet. Die Kontur des Monuments ist dabei exakt in das Format der Radierung eingepasst. Die im Norden erhaltene Außenmauer wird in unmittelbare Nähe des oberen Bildrandes gerückt. Von dort erstreckt sie sich in einem flachen Bogen über die gesamte Breite der Darstellung bis zu den seitlichen Rändern. Hier endet sie in zwei riesigen Bruchstellen, die nahe dem östlichen und westlichen Eingang der Ruine zu lokalisieren sind. Dieser Bereich bildet in der Komposition Piranesis eine wichtige Gelenkstelle. Die Zerstörung der ursprünglichen Fassade bewirkt hier eine Umdeutung der architektonischen Struktur: Jene Mauer, die einst als Innenwand des zweiten umlaufenden Korridors gedient hat, fungiert in nachantiker Zeit als äußere Abschlussmauer im Süden der Ruine. Entsprechend ihrer ursprünglichen Lage im architektonischen Kontext ist sie allerdings niedriger und einfacher gestaltet als die monumentale Nordfassade. Zerstörungen und Beschädigungen an der Bausubstanz beeinträchtigen zudem die inneren Strukturen in diesem Bereich. Diese im Süden der Ruine gelegene Partie rückt Piranesi in die vordere Bildebene. Dort, wo die Kontur des Kolosseums den unteren Bildrand fast zu berühren scheint, sind die Überreste des südlichen Ehreningangs in der Querachse des Amphitheaters dokumentiert. Hier gewährt der Künstler seinem Betrachter über die zerklüfteten Mauern hinweg und durch die eingestürzten Gewölbe hindurch einen Einblick in die Innenräume und die Korridore, die sich einst hinter den konzentrischen Umgängen angeschlossen haben. Die Überreste des Zuschauerraumes und der darunterliegenden Strukturen sowie die nachantiken Einbauten im Inneren der Arena, die Ädikulen der „Via Crucis“, die bereits im oberen Teil der Vedute dokumentiert worden sind, werden nun aus einer neuen Perspektive gezeigt.

Wie in den früheren Radierungen der „Vedute di Roma“ ist auch hier eine Vielzahl menschlicher Gestalten in die Komposition eingefügt. Die winzigen Figürchen, die auf der freien Fläche im Zentrum des Kolosseums sowie in den umliegenden Korridoren und Räumen sichtbar werden, verdeutlichen die gewaltigen Ausmaße der antiken Architektur und lenken, gleich einem Blickfang, die Aufmerksamkeit des Betrachters in die verschiedenen Bereiche der Ruine. Obwohl Piranesi die Menschen in den riesigen steinernen Massen des Kolosseums verschwindend klein wirken lässt, differenziert er doch sehr genau ihre Gestik. Hier spiegelt sich ein ganzes Spektrum von Verhaltensweisen, das die Zeitgenossen des Künstlers wohl im Angesicht des prominenten Monuments an den Tag gelegt haben. Gestalten, die im demütigen Gebet vor den Stationen der Via Crucis versunken sind und die zu dem Eingang von Santa

Maria della Pietà streben, vermitteln eine Vorstellung von der Bedeutung des Kolosseums als Pilgerziel im Rom des 18. Jahrhunderts. Daneben treten Besucher auf, die sich den antiken Mauerzügen zuwenden, diese einem genauen Studium unterziehen und ihre Beobachtungen teils gestenreich untereinander austauschen. Einige von ihnen sind weit in die dunkel verschatteten Räume und Gewölbe der Ruine vorgedrungen. Andere scheinen bereits erschöpft von der Erkundung des riesigen Komplexes zu sein: Sie stützen sich schwer auf ihre Wanderstöcke oder haben sich für eine Rast auf dem Erdboden niedergelassen.<sup>1225</sup>

Wieder gewinnt der Betrachter der Radierung den Eindruck, das Kolosseum könne kein Werk von Menschenhand sein, niemals hätten Vorfahren dieser winzigen Figürchen ein solch riesiges Amphitheater errichten können. Das Monument erscheint weniger als eine gebaute und zerstörte Architektur, sondern vielmehr als ein eigenständiger, von außen unabhängig existierender Kosmos aus Stein und Natur.<sup>1226</sup>

Die Außenwelt, die Realität des zeitgenössischen Rom, wird dabei völlig an den Rand der Wahrnehmung gedrängt. Am äußersten rechten Bildrand, nahe der östlichen Bruchstelle der Fassade, ist eine Hausecke, vermutlich ein Teil der in unmittelbarer Nähe des Kolosseums gelegenen Kirche San Giacomo al Colosseo, erkennbar.

Die von Piranesi entwickelte Lichtregie unterstreicht die Deutung des Kolosseums als eine in sich geschlossene Welt. Die Wirkung, die das Licht im Inneren der Ruine entfaltet, ist gänzlich eigenen Gesetzen unterworfen: Ein heller Lichtschein dringt von links, offenbar aus südwestlicher Richtung, in die Ruine ein. Sein Verlauf lässt sich anhand der Schatten, die das zentrale Kreuz und die südlichen Stationen der Via Crucis auf dem Gelände der Arena werfen, exakt ablesen. Dagegen scheinen die Menschen, die in unmittelbarer Nähe dieser nachantiken Einbauten auftreten, einer zweiten Lichtquelle ausgesetzt zu sein. Diese befindet sich direkt über ihnen und lässt zwei Schlagschatten zu ihren Füßen entstehen. In dem Entwurf seiner Lichtregie orientiert sich Piranesi also nicht an der tatsächlichen Wirkung der Sonne im Inneren der Ruine. Vielmehr setzt der Künstler durch die sorgfältige Verteilung von

---

<sup>1225</sup> Zu den Staffagefiguren Giovanni Battista Piranesis, im Vergleich zu jenen des Giuseppe Vasi: Barche 1985, S. 186–192. Vgl.: Gori Sassoli 1992, S. 13: „Il Colosseo, ad esempio – ciclopico termitaio nelle vedute di Piranesi – è trattato dal Vasi all stregua di una qualsiasi fabbrica moderna, tanto poco appariscenti sono le trasformazioni effettuate dagli uomini e le ferite arrecate dal tempo.“

<sup>1226</sup> Holländer 1998, S. 99: „Reale Architektur ist nicht die ganze Welt, obgleich sie Welt bedeuten kann. Piranesi fand und erfand indessen einige Möglichkeiten, diese Differenz von Gestalt und Bedeutung zu überspielen. Tatsächlich ist das Kolosseum (‘Vedute di Roma’, 1776) bei ihm nicht mehr ein in der Topographie der Stadt Rom lokalisierbares begrenztes Gebilde, sondern eines, das jeden Gedanken verdrängt, es könne außer ihm noch anderes geben. Sein Ort in der realen Welt ist nicht mehr dargestellt, und auf diese Weise auch nicht darstellbar. Dieser Abgrund aus Bögen und Substruktionen ist ‘die’ Welt, denn die Verbindung von Vereinzelung des Gegenstandes mit den Methoden der Weltlandschaft, zu deren Kennzeichen die Vogelperspektive, der hohe Horizont und die erdkartenhafte Erstreckung gehört, macht das Architekturbild zum Abbild einer Welt aus Architektur.“

Licht- und Schattenzonen bewusst Akzente, die den Blick des Betrachters auf bestimmte Details seiner vielgestaltigen Komposition lenken. Dabei konzentriert er das hellste Licht in dem offenen Areal der Arena. Weitere vergleichbar helle Lichtzonen sind zudem in der großen Bruchstelle an der Südseite der Ruine und auf dem Gelände, das sich am unteren Rand der Komposition erstreckt, zu erkennen. Sie durchbrechen die gleichmäßige Tönung von Piranesis Kolosseumsansicht, der, anders als in den früheren Veduten, der Ausblick auf einen dramatisch bewölkten Himmel als Gegengewicht zu den steinernen Massen der Architekturruine fehlt. Neben dem römischen Amphitheater und seinen nachantiken Einbauten, den winzigen Gestalten und der sich ausbreitenden Vegetation bildet das Licht, das einzelne Bereiche der Darstellung hell erstrahlen lässt, andere in ein gleichmäßiges Grau und wieder andere in ein tiefes Dunkel zu tauchen vermag, einen entscheidenden Faktor für die Wirkung der gesamten Komposition.

Die Einbindung des Hauptmotivs der Vedute in das Format der Radierung wird in der Beschriftung der Tafel konsequent fortgeführt. In die Zwickel, die zwischen der gebogenen Südfassade des Kolosseums sowie der rechten und linken unteren Ecke des Bildfeldes entstehen, fügt der Künstler zwei illusionistisch gestaltete Papierbögen ein. Sie tragen jene Textzeilen, in denen der Archäologe Piranesi die im Inneren der Ruine erhaltenen Details des antiken Amphitheaters ausführlich erläutert. Diese Elemente der Beschriftung sind einer eigenen Lichtquelle ausgesetzt. Die Vorderseiten beider Papierbögen sind hell angestrahlt. Die oberen Blattränder, die sich etwas einzurollen zu scheinen, werfen schmale Schatten auf das darunterliegende Papier. In diesem Zwischenbereich, der sich eigentlich außerhalb des illusionistischen Bildraumes in einer abstrakten Ebene befindet, fügt Piranesi genrehafte Motive ein, die den perspektivischen und inhaltlichen Bruch zwischen Beschriftung und Darstellung mildern. Die Schriftfelder werden von hohen Steinbrocken und dicht wuchernden Pflanzen hinterfangen. Auf der rechten Seite hat sich zudem ein müder Wanderer, eine Gestalt ähnlich jenen, die so zahlreich das Innere und die Umgebung des Kolosseums bevölkern, niedergelassen. Er lehnt sich mit seinem Rücken gegen einen der Steine, die das Blatt mit der Bildlegende flankieren. In unmittelbarer Nähe zu dieser sitzenden Figur treten zwei weitere Gestalten auf. Diese streben, begleitet von einem Hund, auf die Ruine des römischen Amphitheaters zu und haben so die Distanz zwischen Text und Bild bereits überwunden.<sup>1227</sup>

---

<sup>1227</sup> Vgl.: Miller 2002, S. 5: „Das Fabelhafte in Piranesis Erzählkunst, das Hinzielen auf den Effekt, jenes auffallende Spiel mit wechselnden Größenverhältnissen auf dem gleichen Blatt wurde von Piranesi in den zwei Dezennien seiner breitesten Wirksamkeit systematisch zu einem Kunst- und Reflexionsprinzip ausgebaut. Nicht einfach auf Dramatisierung ist es bei ihm abgesehen, der doch seine Anfänge als Bühnenarchitekt nie verleugnet hat; denn so lässig und souverän er das Spiel mit der Übereckstellung der Perspektive beherrscht, und so virtuos er die Übermacht auch der gleichgültigsten Altertümer inszeniert, überläßt er doch nie den Betrachter der



Den Versuch, eine Ansicht des Kolosseums von einem ideal erhöhten Betrachterstandpunkt zu konstruieren und einen Blick aus der Vogelperspektive in das Innere der elliptischen Anlage zu gewähren, ist bereits in kartographischen Werken des 16. bis 18. Jahrhunderts unternommen worden. In einem Plan des neuzeitlichen Rom, der von Ugo Pinard entworfen, von Giacomo Bos radiert und von Antoine Lafréry 1555 publiziert worden ist, wird das Kolosseum in ähnlicher Weise gezeigt, wie es zweihundert Jahre später in der Radierung Giovanni Battista Piranesis geschehen wird.<sup>1228</sup> Auch hier kann der Blick des Betrachters über die zerstörten Strukturen im südlichen Bereich der Ruine weit in ihr Inneres vordringen. Die erhaltenen Überreste der Arena und des kontinuierlich ansteigenden Zuschauerraumes, der hohen Außenmauer und der konzentrisch den Bau erschließenden Umgänge werden zwar nur in groben Zügen angedeutet, sind aber in ihrer allgemeinen Anlage mit der Vedute des 18. Jahrhunderts durchaus vergleichbar. Wie Piranesi verzichtet auch Pinard auf eine Wiedergabe der Außenseite der monumentalen Fassade mit ihren Halbsäulen und Pilastern. Die Ruine selbst wird in einer Ansicht von Süden erfasst. Der von Pinard für den gesamten Romplan gewählte Betrachterstandpunkt ist allerdings hoch über dem Monte Gianicolo im Westen der Stadt zu lokalisieren. Im Vordergrund der Komposition erstrecken sich Gartenanlagen und Gebäude, die sich an der Via della Lungara entlang gezogen haben, unter anderem der Palazzo Riario, die „Domus Riariorum“, die später in den Besitz der Corsini gelangt und deren Casino sich als ein beliebter Aussichtspunkt für Romreisende etablieren wird.<sup>1229</sup>

---

Illusion. Welche Radierung auch immer man sich genauer vornimmt, werden sich Indizien finden, in denen der Künstler auf den Wechsel von der einen zur anderen Größenordnung hinweist: Reiter, die auf kürzestem Weg vom Vordergrund zu der nur wenige Schritte entfernten Kirche verlorengelassen, seitlich an einen Rundbau gelehnte Wagenräder, deren Höhe jedes in Rom zugelassene Gefährt in Verlegenheit bringen müßte, auf Brücken eingeschlafene Landstreicher, die den achtlos an ihnen vorbeistreichenden Bauern wie Riesen vorkommen müßten. Die Aquädukte und Mauern, die Thermen-Gebirge und der gewaltige Krater des Kolosseums – alle diese wie Kraken oder Ungeheuer aus dem Boden brechenden Monumente einer gewaltigen Vorzeit gehorchen in der Zeichnung einem doppelten Gesetz, dem der Unvergleichlichkeit und dem der Nachprüfbarkeit. Sie gehören auf den gleichen Ort zwei Wirklichkeiten an. Und während der Archäologe und Vedutist Pläne rekonstruiert, Substruktionen ans Licht treten läßt und an den lang hinlaufenden Wandflächen jeden Wechsel im Mauerwerk bucht, suggeriert der von Roms Magnificenza trunkene Architekt in den Trümmern nach den Spuren einer antiken Herrschaftskunst.“

<sup>1228</sup> Radierung: 558 x 890 mm, beschr. m. o.: „VRBIS ROMAE / DESCRIPTIO“, beschr. u.: „AMPHITHEATRI ET THEATRI / 37 Amph. Vespasiani dicitur Coliseo“, bez. r. u.: „EX TYPIS / ET DILIGENTIA / ANT. LAFRERI / Iac. Bossius Belga in aes incidebat“ Angaben nach: Gori Sassoli 2000b, S. 142. Vgl.: Hülsen 1921, S. 142, Kat. 2; Scaccia Scafaroni 1939, S. 83, Kat. 145–146; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 171–172, Kat. 112, Bd. 2, Taf. 223.

<sup>1229</sup> Noch 1799 beschreibt Friederike Brun in ihrem „Tagebuch über Rom“ eine Abendgesellschaft, die sich an eben diesem Ort eingefunden hat, um von dort den Blick über die Weite der Stadt zu genießen: „Casino Corsini. d. 18ten. Hoch auf dem Rücken des Montorio über Aqua Paoli in den luftigen Hallen des Casino Corsini hatte unsere geliebte Luise uns ein Mahl gerüstet, welches Freundschaft und gemeinschaftliche Freude an der Fülle des Großen, Schönen, Erhabnen und Rührenden, das um uns in weiten Gedankenkreisen verbreitet war, zum Göttermahl machte. [...] Vom Mittag bis der kurze Tag des jungen Jahres sich geneiget hatte, verweilten wir hier und sahen die Sonne sinken – sinken über Rom und hinter die nahen Pinienhaine der Villa Pamfili. Welche leise Stufenleiter von Farben, zart wie der Empfindung leicht bewegte Saiten, ging vor unsern Blicken vorüber! Welche zarte Tinten an den nördlichen Bergketten des Appennins über Viterbo; welche duftige Hüllen um den

In aufwendigen Perspektivplänen des 17. Jahrhunderts, wie sie Matthäus Greuter und Giovanni Battista Falda geschaffen haben, werden ebenso überzeugende Wiedergaben des Kolosseums von einem imaginären, hoch gelegenen Betrachterstandpunkt entwickelt.<sup>1230</sup> Jedoch mit der genauen Dokumentation sämtlicher Einzelheiten der Ruine, der perspektivischen Konstruktion der Architektur im Raum sowie der völligen Isolierung des Monuments aus dem städtischen und landschaftlichen Kontext setzt Piranesi neue Maßstäbe für die Darstellung des Kolosseums aus der Vogelperspektive.<sup>1231</sup>

Seine künstlerische und konzeptionelle Leistung bleibt in der Druckgraphik bis in das 19. Jahrhundert hinein gänzlich unerreicht. Erst mit der Entwicklung und Etablierung des neuen Mediums der Photographie richten die Künstler erneut den Blick von oben in den gewaltigen Komplex des kaiserlichen Amphitheaters.<sup>1232</sup>

Giovanni Battista Piranesi wendet sich in seinen Radierungen wiederholt dem Motiv der Kolosseumsruine zu. Für seine Publikationen, mit denen er sowohl ein gelehrtes Fachpublikum als auch die große Zahl von Reisenden bedient, erprobt er neue und ungewohnte Sichtweisen auf das prominente Monument. Er verbindet in einzigartiger Weise die schöpferische Kreativität des Künstlers mit dem wissenschaftlich-analytischen Denken des versierten Archäologen. Aus dieser Synthese entstehen Darstellungen, die in ihrer Zeit sicherlich eigenwillig und extrem erschienen, aber zugleich eine große Überzeugungskraft zu entwickeln vermochten. Die Beschreibungen der römischen Antike in Reiseberichten des späten 18. und 19. Jahrhunderts, wie sie von Friederike Brun, Johann Wolfgang Goethe und Henri Beyle alias Stendhal verfasst worden sind, lassen Bilder vor den Augen des Lesers

---

südlichen nahen Albaner; welcher Goldschimmer an dem Schneerücken Sabina's und des fernerer Samniter Landes! Dann entstanden aus dem Schooße der alten heiligen Roma, mit glühendem Purpur bekleidet und zu kurzem Leben erweckt, die Ruinen im Campo Vaccino und in ihrem Eichenkranze die palatinischen Trümmer. Das Coliseum, der Friedenstempel, die einsame Minerva Medica heben die glühenden Scheitel hoch über die Gegenwart. Fern durch die Ebene gen Albano richten sich die Aquädukte auf; einsame Schimmer röthen das Grab der Metalla.“ Zit. nach Brun 1799b, S. 267–268.

<sup>1230</sup> Zu diesen Romplänen: Scaccia Scafaroni 1939, S. 97, Kat. 179, Taf. 7, S. 106–107, Kat. 199, Taf. 9; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 205–206, Kat. 145, S. 221–222, Kat. 158, Bd. 2, Taf. 285–293, Taf. 357–363; Bevilacqua 2004, S. 19–21, Abb. 2; Bevilacqua 2005, S. 95–98, Abb. 3–4; Jatta 2000c, S. 177; Barock im Vatikan 2005, S. 240, Kat. 125 (Hannes Roser).

<sup>1231</sup> Bereits in seinen 1748 publizierten „Antichità Romane“ erprobt der Künstler die Wiedergabe eines antiken Amphitheaters aus der Vogelperspektive. In der Radierung „Anfiteatro di Verona“ lässt Piranesi den Blick seines Betrachters über die Außenwand weit in das Innere der Architektur vordringen. Außen- und Innenansicht werden in einer konzentrierten Darstellung zu einer kompositorischen Einheit verschmolzen, in ähnlicher Weise, wie es zwanzig Jahre später in dem Kolosseumbild der „Vedute di Roma“ verwirklicht wird: Piranesi 1748 (nach 1778), Taf. 25. Vgl.: Petrucci 1953, S. 263, Kat. 373d; Focillon 1964, S. 15, Kat. 67; Wilton-Ely 1994, S. 171, Kat. 129; Höper 1999, S. 155, Abb. 88, S. 328, Kat. 8.25. Auch im Medium der Zeichnung widmet sich Piranesi dem Motiv des Kolosseums aus der Vogelperspektive. Vgl.: Winner 1967, S. 45–46, Kat. 26, Taf. 12; Jacob 1975, S. 170, Kat. 861–862.

<sup>1232</sup> Zu einer photographischen Luftaufnahme des Kolosseums, die wohl um 1895 entstanden ist: Archeologia in posa 1998, S. 73, Abb. 49.

entstehen, die wohl nicht zufällig an die Radierungen Piranesis erinnern. An einigen Stellen erscheint es fast, als betrachte der Dichter das Rom seiner eigenen Zeit durch die Augen des bedeutenden Antikenforschers und Vedutenkünstlers.<sup>1233</sup>

Welch herausragende Bedeutung die druckgraphische Darstellung für die Wahrnehmung der Stadt Rom erlangen konnte, verdeutlicht der Roman „Titan“, der in vier Bänden zwischen 1800 und 1803 in Berlin erschienen ist. Der Autor des Werkes, der deutsche Schriftsteller Jean Paul alias Johann Paul Friedrich Richter, ist nie persönlich in Rom gewesen. Er schildert jedoch eine Besichtigung des Kolosseums im Mondschein außerordentlich detailliert und anschaulich.<sup>1234</sup> Die Empfindungen, die die Protagonisten des Romans angesichts der mächtigen Ruine verspürt haben, stellen sich ganz ähnlich bei einer Betrachtung der Radierungen Piranesis ein. Die poetischen Zeilen in Jean Pauls „Titan“ verewigen weniger das konkrete Bauwerk des römischen Amphitheaters als vielmehr die Idee der Ruine, wie sie in den „Vedute di Roma“ vermittelt worden ist, in literarischer Form:

„Sie giengen über das Forum auf der via sacra zum Coliseo, dessen hohe zerspaltene Stirn unter dem Mondlicht bleich herniederschaute. Sie standen vor den grauen Felsenwänden, die sich auf vier Säulenreihen übereinander hinaufbaueten und die Flammen schossen hinauf in die Bogen der Arkaden, hoch oben das grüne Gesträuch vergüldend; und tief in die Erde hatte sich das schöne Ungeheuer schon mit seinen Füßen eingegraben. Sie traten hinein und stiegen am Gebürge voll Felsenstücke von einem Sitze der Zuschauer zum andern; Gaspard wagte sich nicht zum sechsten oder höchsten, wo sonst die Männer standen, aber Albano und die Fürstinn. Da schauete dieser über die Klippen auf den runden grünenden Krater des ausgebrannten Vulkans herunter, der einst auf einmal neuntausend Thiere verschlang und der sich mit Menschenblut löschte – der Flammenschein fuhr in das Geklüft und ins Geniste des Epheus und Lorbeers und unter die großen Schatten des Mondes, die wie Abgeschiedne sich in den Höhlen aufhielten – in Süden, wo die Ströme der Jahrhunderte und der Barbaren eingedrungen waren, standen einzelne Säulen und geschleifte Arkaden – Tempel und drei Palläste hatte der Riese mit seinen Gliedern genährt und gefüttert und noch schauete er lebendig mit seinen Wunden in die Welt.“<sup>1235</sup>

<sup>1233</sup> Stendhal charakterisiert zu Beginn seiner „Promenades dans Rome“ das Kolosseum als wilde und furchtbare Schönheit: „15 août 1827. [...] Au moment de l'entrée dans Rome, montez en calèche, et, suivant que vous vous sentirez disposé à sentir le 'beau inculte et terrible', ou le 'beau joli et arrangé', faites-vous conduire au Colisée ou à Saint-Pierre.“ Zit. nach: Stendhal 1829 (1997), S. 14–16; Vgl.: Stendhal 1829 (1982), S. 37.

<sup>1234</sup> Zur Darstellung römischer Bauwerke in Jean Pauls „Titan“: Heres 1977, S. 199–205; Höper 1999, S. 24.

<sup>1235</sup> Jean Paul 1800–1803, Bd. 4, S. 43–44. Zu dem populären Motiv des Kolosseums bei Mondschein in Literatur und bildender Kunst: Di Macco 1971, S. 103, S. 153, Anm. 294. Das Erlebnis eines nächtlichen Besuchs der Kolosseumsruine wird beispielsweise in Johann Wolfgang Goethes „Italienischer Reise“ und in Stendhals „Promenades dans Rome“ anschaulich geschildert. Vgl.: Goethe / Beyer u. a. 1992, S. 201; Stendhal 1829 (1997), S. 492–493; Stendhal 1829 (1982), S. 624–626. Ferdinand Gregorovius empfiehlt in seinen „Wanderjahren in Italien“ einen Spaziergang durch das nächtliche Rom: „Man muß Rom im Mondenschein durchwandern, dann beschwört man die Todten; sie sprengen ihre Gräber und beginnen alle Ruinen zu beleben und zu umwandeln, Könige und Kaiser, Helden und Weise, Päpste und Tribunen, Cardinäle und Nobili des Mittelalters. Steigen wir noch auf die Kaiserpaläste hinauf, deren gigantische Pfeiler, Bogen und Splitter aus dem schwankenden Buschwerk gen Himmel ragen. Zu Füßen liegt im Mondzauber das Colosseum, das Symbol der kolossalen Kaisergeschichte, wie eine riesige Schale von Stein, in welche Rom das Blut der Welt aufgesammelt hat, neben ihm der Triumphbogen des Constantin, die Grenzmarke zwischen Heidentum und Christentum, weiter der Triumphbogen des Titus, der Grenzstein zwischen Judentum und Christentum, und wie weit der Blick dringe, überall tauchen Trümmer der Geschichte auf – Alles still, wie gebannt und wie gefeit. In den Ruinen der Kaiserpaläste schreit die Eule. Was geschah hier im Lauf der Zeit! Wer wandelte hier in diesen Kaiserhallen! Augustus, Tiberius, Caligula, Nero, Domitian, die Antonine, Heliogabalus – die Götter der Erde

#### 4.4) Das Kolosseum als botanischer Kosmos:

##### Johann Christian Reinhart und die „Mahlerisch-Radirten Prospecte von Italien“

Giuseppe Vasi und Giovanni Battista Piranesi haben in ihren Werken sehr unterschiedliche und doch gleichermaßen überzeugende Lösungen für die Darstellung der Monumente des antiken und neuzeitlichen Rom entwickelt. Die Veduten beider Künstler prägen den Blick der Zeitgenossen auf die Ewige Stadt und ihre bedeutenden Sehenswürdigkeiten. Im Gepäck der Reisenden gelangen die Radierungen in die Länder nördlich der Alpen. Dort etablieren sie Vorstellungen von Rom, die sich in literarischen Werken, den Reiseberichten Friederike Bruns und Stendhals sowie in Jean Pauls Roman „Titan“, widerzuspiegeln scheinen. Nur wenigen Künstlern gelingt es im späten 18. Jahrhundert, sich aus dem Schatten Giuseppe Vasis und Giovanni Battista Piranesis zu lösen und einen eigenen unabhängigen Blick auf die römische Wirklichkeit zu entwickeln.

Am 28. April 1792 formulieren drei deutsche Maler und Radierer, Johann Christian Reinhart, Albert Christoph Dies und Jakob Wilhelm Mechau, in einem Brief an den Nürnberger Verleger Johann Friedrich Frauenholz den Plan zu einer gemeinsamen Publikation, einer Radierungsfolge, die dem altbewährten und beliebten Thema Italien gewidmet ist und sich doch von den bisher erschienenen Werken distanziert:

„Meist bestehen die bis jetzt aus Italien kommenden Prospecte aus so oft behandelten Gegenständen, dass man immer noch nicht das Land, sondern höchstens nur die Städte kennen lernt, wir kündigen also unsern Freunden in Deutschland eine Sammlung malerisch radirter Blätter an so wir heftweise herauszugeben denken und in welchen wir dies vermeiden werden. Unser Augenmerk wird blos dahin gehen, malerische und noch nicht behandelte Gegenstände zu wählen, sei es also eine ganze Gegend oder eine einzelne malerische Partie.“<sup>1236</sup>

Das erklärte Hauptanliegen der Künstler ist es, den Blick von den Standardthemen der zeitgenössischen Vedutensammlungen abzuwenden und ihre Aufmerksamkeit auf bislang unbeachtet gebliebene Motive zu richten. Die Bedeutung des „Malerischen“ sowohl für die Ausgestaltung der Radierungen als auch für die Auswahl der darzustellenden Gegenstände wird explizit hervorgehoben und findet schließlich seine Entsprechung in der Formulierung

---

und ihre Dämonen. Hier ward aufgeführt jegliches Schauspiel der Leidenschaft, Tugend und Laster, Großmut, Narrheit, Weisheit, teuflische Bosheit, jede Empfindung, für welche die menschliche Brust Raum enthält, hat hier Gestalt gewonnen. Hier ward die Welt regiert, verschwelgt, verpraßt, in einer Nacht vergeudet. Jedes Alter und jedes Geschlecht hat hier geherrscht, Greise und Weiber, Männer und Kinder, Sklaven und Eunuchen haben hier Gesetze dictirt. Nun ist Alles todt und still, bis auf den Klagegesang der Eule, die um die wüsten Steinbogen flattert. Auf der anderen Seite blickt man in die ewige Stadt hinab – tausend Lichter funkeln in ihr, aber sie schweigt. Hundert Kuppeln, Türme, Säulen, Obeliskn ragen aus der blauen Mondnacht gen Himmel – dann und wann regt sich die Stimme einer Glocke – zauberische tiefe Stille, wie als wölbte sich die Zeit über diesem Rom in ehener Ruhe.“ Zit. nach: Gregorovius 1953, S. 104.

<sup>1236</sup> Zit. nach: Schmid 1998, S. 163. Vgl.: Andresen 1866–1878 (1971), Bd. 1, S. 190.

des Titels „Mahlerisch-radirte Prospecte von Italien von Dies, Reinhart und Mechau“.<sup>1237</sup> Die genannten Künstler haben gleichen Anteil an der Umsetzung der Publikation: Jeder steuert 24 Radierungen bei, die in mehreren Einzellieferungen zwischen 1792 und 1795 veröffentlicht werden. Die Individualität des Einzelnen soll in dem Gemeinschaftswerk durchaus erhalten bleiben. Sie wird sogar als eine besondere Qualität der Publikation angesehen, wie Johann Christian Reinhart, von dem wohl die Idee zu der Radierungsfolge stammt und der die Korrespondenz mit dem deutschen Verleger Johann Friedrich Frauenholz führt, darlegt:

„Jeder Künstler arbeitet, weil ihm die Arbeit Lust macht und um ihrer selbst willen, und verdient deshalb Gerechtigkeit. Dass unsere Arbeiten einander nicht ähnlich sind und nie werden, ist ganz natürlich, da unser Temperament, unsere Art zu denken, unsere Empfindung nicht dieselbe ist, ja mich dünkt, dem Liebhaber müsse diese Verschiedenheit, diese Individualität mehr gefallen als wenn sich die Blätter zu ähnlich sehen. So ist doch jedes in seinem eigenen Charakter. Kupferstecherische Vollkommenheit wird bei malerischen Blättern Niemand suchen.“<sup>1238</sup>

Obwohl sich die Künstler in ihren „Mahlerisch-radirten Prospecten“ um die Darstellung neuer Motive Italiens bemühen, verzichten sie dezidiert auf einen erläuternden Textkommentar. Damit distanzieren sie sich deutlich von der Produktion ihrer italienischen Zeitgenossen. Sowohl in den Werken Giuseppe Vasis als auch in jenen Giovanni Battista Piranesis haben Bildlegenden und ausführliche Begleittexte eine wichtige Rolle für die Konzeption der Radierungen gespielt. Diese dienen den italienischen Vedutenkünstlern als Beleg für eine genaue Kenntnis der erfassten Motive und somit als ein Garant für die Zuverlässigkeit und die Qualität des druckgraphischen Rombildes. Johann Friedrich Frauenholz, der sich, wahrscheinlich um die Attraktivität des geplanten Werkes zu steigern, bei den Künstlern um einen ergänzenden Textteil bemüht, erhält von Johann Christian Reinhart am 29. Dezember 1792 eine ablehnende Antwort:

„Die eigentliche Ursache dieses Briefes betrifft den von Ihnen geäußerten Wunsch einer Art von Erklärung oder Beschreibung als Text den radirten Blättern beizulegen, [...]. Wir fanden es unserm einmal fest gesetzten Plan zuwider diese Beschreibung beizufügen. Dieser Plan ist ja nicht eine Topographie von Italien oder Plan und Prospekte zu liefern, dazu müste Erklärung, und zu dieser, müsten solche Kupfer sein. Zudem da man von den meisten Dingen nichts als solche Sachen sagen könnte, die bereits hundert mal in ieder Beschreibung von Italien oder Reise wiedergekäuet worden, wollten wir lieber den Liebhabern diese vorläufigeren Kenntniße dieses Landes zutrauen als durch Beifügung höchst gemeiner und bekannter Sachen dem ganzen das Ansehen eines der gewöhnlichen Buchhändler Entreprisen geben. Gesagt nun auch daß diese Beschreibung mit allen möglichen antiquarischen Kenntnißen (um die sich zu bewerben dem Künstler keine Zeit übrig bleibt) gemacht würde, daß sie selbst noch nicht gesagte Dinge enthielt, so würde sie unsern Blättern, die nichts anders als einzelne, aus einer ganzen (beschriebenen) Gegend, aufgehobene kleine Parthien sein können gar nicht angemessen sein. Der Liebhaber würde

<sup>1237</sup> Zu der Publikation: Andresen 1866–1878 (1971), Bd. 1, S. 288–301, Kat. 52–75; Feuchtmayr 1975, S. 79–82, S. 397–401, Kat. 52–75; Barche 1985, S. 104–106; Schmid 1998, S. 161–244.

<sup>1238</sup> Zit. nach: Schmid 1998, S. 167. Vgl.: Andresen 1866–1878 (1971), Bd. 1, S. 192–193.

zuweilen von einer Gegend lesen wo diese oder jene Schlacht vorgefallen, und mit seinen Blättchen was vielleicht gerade ein kleiner naher Gegenstand aus dieser Gegend ist, die Beschreibung nicht zusammen reimen können, oder sie höchst lächerlich finden müssen. Und wie oft werden Gegenstände vorkommen, die ihres Mahlerischen wegen genommen, übrigens selbst ohne Nahmen oder aus einer Gegend genommen sind die keinen berühmten Nahmen hat. [...] Können sich unsre Blätter den Liebhabern u Kennern durch ihren eigenthümlichen Wert empfehlen so ist ja die Erklärung überflüssig – können sie dies nicht, so sind sie auch keiner Erklärung werth.<sup>1239</sup>

Den Darstellungen der „Mahlerisch-Radirten Prospective“ werden lediglich knappe, zumeist den Ort oder das Monument benennende Bildtitel in italienischer Sprache in einem Schriftfeld am unteren Rand der Radierung beigelegt.<sup>1240</sup>

Interessanterweise wendet sich gerade Johann Christian Reinhart, der so entschieden für einen neuen Blick auf Italien und für die künstlerische und konzeptionelle Unabhängigkeit von der Vedutenproduktion seiner Zeitgenossen eintritt, dem altbewährten Motiv der Kolosseumsruine zu. Bereits in dem ersten Heft der Serie, das im September 1792 in Frauenholz' Verlag erscheint, ist eine Ansicht mit dem Titel „Nel Colosseo“ enthalten (Abb. 90).<sup>1241</sup> Das Monument bildet in dieser Lieferung das einzige stadtrömische Motiv. Die übrigen fünf Radierungen sind Sehenswürdigkeiten außerhalb der aurelianischen Mauern gewidmet, der „Cascatella di Tivoli“, dem „Ponte lupo a Tivoli“, der „Fontana Egeria“, dem „Ponte Molle“ sowie der „Villa Mecenate a Tivoli“.<sup>1242</sup>

Entsprechend dem im April 1792 formulierten Programm richtet Reinhart sein Augenmerk auf eine „einzelne malerische Partie“ des Kolosseums, die er aus der Gesamtheit der Ruine isoliert und so als einen „malerischen und noch nicht behandelten“ Gegenstand dem Betrachter präsentiert. Der Titel der Radierung, „Nel Colosseo“, dient der eindeutigen Identifizierung des Motivs. Jedoch lässt sich aus der Konposition der Vedute der Betrachterstandpunkt im Inneren der riesigen Ruine nicht exakt lokalisieren. Beherrschendes Motiv der Darstellung ist eine hohe, aus mächtigen Steinquadern zusammengefügte Mauer, deren oberer Rand kontinuierlich ansteigt. Sie wird von einer großen Bogenöffnung, die wohl

<sup>1239</sup> Brief Reinharts an Frauenholz vom 29. Dezember 1792, Privatbesitz München. Angaben und Zitat nach: Schmid 1998, S. 169–170.

<sup>1240</sup> Vgl. einen Brief Reinharts an Frauenholz vom 5. Juni 1792, Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv: „Noch ein Wort über die Unterschrift. Es ist nöthig Sie in ital Sprache zu machen weil die meisten Nahmen durch das Französische so verhunzt werden daß man Sie nicht mehr kennt, und im Deutschen sich gar nicht geben lassen.“ Angaben und Zitat nach: Schmid 1998, S. 185.

<sup>1241</sup> Radierung: 277 x 370 mm (Platte), 397 x 500 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Nel Colosseo“, bez. r. u.: „C. Reinhart f. Roma 1792“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Be 3218-3990 gr raro. Vgl.: Andresen 1866–1878 (1971), Bd. 1, S. 292, Kat. 55; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 166, Kat. 1630; Johann Christian Reinhart / Hof 1961, Kat. 86; Mostra di Iohann Christian Reinhart 1963, Kat. 29; Feuchtmayr 1975, S. 398, Kat. A 55, Abb. 371; Schmid 1998, S. 238, S. 393, Abb. 48; Incisioni Romane dal 500 all'800 1993, S. 121, Kat. 99; Luciani 1993, S. 25.

<sup>1242</sup> Zu den einzelnen zwischen 1792 und 1798 erschienenen Lieferungen der „Prospective“: Schmid 1998, S. 237–240.

als Überrest eines tonnengewölbten Korridors zu deuten ist, durchbrochen. Im Gewände des Durchgangs lässt sich eine weitere, tiefer liegende Bogenöffnung erkennen. Die einzelnen Strukturen innerhalb dieses Mauerzuges werden in der Darstellung genau unterschieden. Im unteren Bereich der Mauer sind die Quadersteine weitgehend intakt im Verband erhalten: Lediglich kleinere Risse und Ausbrüche werden sichtbar. Das darüberliegende Gewölbe des Durchgangs ist dagegen offenbar aus einem anderen Material, dem antiken „Opus Coementicium“, gebildet.<sup>1243</sup> Die vielen Jahrhunderte haben hier ihre Spuren deutlich eingegraben: Die Oberfläche scheint, ähnlich jener eines natürlichen Felsgesteins, durch widrige Witterungseinflüsse korrodiert zu sein. Die einstige Form des Gewölbes ist aufgrund der beschädigten und zerstörten Teile nur zu erahnen. Im Gegensatz zu den exakt definierten Volumina der Steinquader gibt sich diese Partie kaum noch als eine von Menschenhand geschaffene Architektur zu erkennen.

Der von Reinhart als Hauptgegenstand seines Kolosseumbildes gewählte Mauerzug hat sich wohl einst unter dem Zuschauerraum des antiken Amphitheaters befunden. Die große Bogenöffnung ist vermutlich dem dritten Ringkorridor, der einst konzentrisch zwischen den Stützmauern des „Maenianum Primum“ und des „Maenianum Secundum“ verlaufen ist, zuzordnen.<sup>1244</sup> Im rechten Teil der Vedute zeigt der Künstler einen zweiten Bogen, der offenbar ebenfalls aus Travertinsteinen und „Opus coementicium“ erbaut ist. Dieser scheint orthogonal zu dem quer im illusionistischen Bildraum postierten Mauerzug zu stehen und ist daher wohl als Öffnung zu einem der radial orientierten Korridore, die die Zuschauer von den Eingängen in der Fassade zu den Treppenhäusern und den entsprechenden Rängen geleitet haben, zu identifizieren. Die große Bogenöffnung im Zentrum der Vedute gewährt darüber hinaus einen Durchblick in den Hintergrund der Komposition. Hier werden dicht nebeneinanderstehende Mauerpfeiler und mächtige Gewölbereste sichtbar. Diese lassen auf eine komplexe, mehrgeschossige Struktur schließen. Von dem Betrachterstandpunkt jenseits der Mauer ist deren architektonischer Kontext jedoch nicht zu erfassen.

Der Versuch, die Elemente der Komposition innerhalb der Kolosseumsruine zu verorten, wird somit gerade durch die Gestaltung der Radierung erheblich erschwert. Reinhart fokussiert einen einzelnen mächtigen Mauerzug im Inneren des Gebäudes, blendet zugleich aber die prägenden Charakteristika des Monuments, die Nordfassade, die riesigen Bruchstellen im Westen, Osten und Süden sowie die nachantiken Einbauten gänzlich aus. Der Künstler bietet

<sup>1243</sup> Zu den für die Errichtung des flavischen Amphitheaters verwendeten Baumaterialien: Rea 1999b, S. 106–108; Connolly 2005, S. 40–45.

<sup>1244</sup> Zur ursprünglichen Struktur des Zuschauerraumes im Amphitheater, der Unterteilung der Ränge in „Maenianum Primum“, „Maenianum Secundum Imum“, „Maenianum Secundum“, „Maenianum Secundum Summum“ und „Maenianum Secundum in Ligneis“: Connolly 2005, S. 52–56; Rea 1999b, S. 128–129.

dem Betrachter keinerlei Anhaltspunkte, in welchem Teil des riesigen Komplexes diese Aufnahme entstanden sein könnte.

Neben den steinernen Zeugen der antiken Architektur treten landschaftliche Elemente hinzu. In zahlreichen druckgraphischen Kolosseumbildern, die seit dem 16. Jahrhundert nördlich und südlich der Alpen erschienen sind, wird die sich im Inneren der Ruine ausbreitende Vegetation anschaulich überliefert. Pflanzen, die sich auf den oberen Rändern der geborsteten Mauern abzeichnen, etablieren sich als ein wichtiges Charakteristikum des prominenten Monuments. Diese Vegetation gewinnt in der Darstellung Reinharts allerdings erheblich an Bedeutung: Sie wird zu einem entscheidenden Faktor für die Wirkung der gesamten Komposition. Die Sorgfalt, die der Künstler für die Wiedergabe der einzelnen Sträucher, Bäume und Gräser aufwendet, lässt diese als gleichberechtigte Bildmotive neben den antiken Mauerzügen auftreten. Dabei werden die Pflanzen, die in den verschiedenen Bereichen der Kolosseumsvedute dargestellt sind, genau differenziert. Die mächtigen Mauern des antiken Baus sind mit einer dichten, undurchdringlich wirkenden Vegetationsschicht überzogen, sodass der einstige architektonische Zusammenhang verunklärt wird: Die Steinmassen haben ihre ursprüngliche Funktion verloren. Sie dienen nicht mehr als Stützmauern innerhalb eines antiken Bauwerks, sondern sind jetzt Boden und Grundlage für eine üppige Pflanzenwelt.

In einem Detail, das prominent oberhalb der zentralen Bogenöffnung erscheint, zeigt sich exemplarisch die enge Verbindung von Stein und Vegetation: An der unregelmäßigen Bruchstelle des Gewölbes zeichnet sich ein Gewirr von Trieben ab, vermutlich die Wurzel einer jener Pflanzen, die so reich und lebendig auf dem Mauerzug gedeihen und die dazu notwendigen Nährstoffe aus dem steinernen Untergrund beziehen. Die Sträucher, Blumen und Bäume sind durch Größe und Form ihrer Blätter sowie die Art des Wuchses unterschieden. Sie ragen teils weit in den Himmel hinauf, teils hängen sie in dichten Büschen über die Mauerkanten frei in den Raum hinab. Gefiederte Wedel verbinden sich zu mächtigen Farnen. Niedrige Pflanzen mit kleinen Blättchen greifen über die Ränder der Steine auf die senkrechten Wände aus. Stengel mit großen Blütenständen wachsen aus dem Blättermeer zu einer beachtlichen Höhe empor.

Der Boden zu Füßen der antiken Mauern weist ebenfalls eine vielgestaltige Vegetation auf. Diese bildet jedoch keine undurchdringliche Masse mehr. Lediglich an einigen Stellen konzentrieren sich größere Pflanzen. Dazwischen erstreckt sich das von unregelmäßigen Bodenwellen durchzogene Terrain, auf dem niedrige Gräser und Kräuter zu erkennen sind. Die Mauern scheinen auch hier von der Natur in Besitz genommen zu werden: Die Ranken



einer Kletterpflanze, vermutlich eines Efeus, ziehen sich an einer der senkrechten Steinwände empor.

Das Kolosseum, das in der Vedute Johann Christian Reinharts seiner architektonischen Identität als antikes Amphitheater beraubt ist, gewinnt den Charakter einer fruchtbaren Landschaft aus Gestein, Boden und Vegetation. Dementsprechend treten neue Bewohner im Inneren der Ruine auf, zwei Hirten, die ihre Rinder zum Weiden in die reiche Natur geführt haben. Diese pastorale Szene wird ebenso detailliert geschildert wie die sie umrahmende Pflanzenwelt. Tiere und Menschen sind individuell charakterisiert: Während eines der Rinder sich friedlich an der üppigen Vegetation gütlich tut und ein anderes seinen Blick in die Ferne, auf einen außerhalb des Bildfeldes liegenden Gegenstand, richtet, senkt das dritte den Kopf mit seinen mächtigen Hörnern, offenbar in einer drohenden Geste gegenüber einem wild kläffenden Hund. In dem Zusammentreffen der beiden aggressiv agierenden Tiere erinnert Reinhart wohl in diskreter, wenn auch ironischer Weise an die in antiker Zeit im Amphitheater veranstalteten „Venationes“. Der zeitgenössische Kampf zwischen den ungleichen Gegnern findet allerdings ohne Zuschauer statt. Die Menschen schenken dem Geschehen in ihrer Herde keinerlei Beachtung. Einer der Hirten hat sich auf einem Stein, mit dem Rücken zu den Tieren niedergelassen. Er wendet sich seinem vor ihm stehenden Kollegen zu, der eine Laute in den Händen hält, und lauscht andächtig der Musik.

Die deutsche Schriftstellerin Friederike Brun, die Johann Christian Reinhart gekannt und während ihres Romaufenthaltes Ausflüge in Begleitung des Künstlers unternommen hat, beschreibt die Wirkung der Pflanzen im Zusammenspiel mit den mächtigen Mauerzügen des Kolosseums:

„Kolisäum. Gestern umblickte ich es nur von aussen. Heute wagte ich mich in die Arena. Mahlerische Theile der hängenden, und im genauesten Wortverstande oft nur schwebenden Mauern, schöner blauer Himmel durch die Hallen glänzend; Fülle des Grüns das diese Gemäuer umstrickt und in die Hallenräume hinabweht. Lorber und Feigenbäume sprengen oft die Steine auseinander mit ihren starren Wurzeln. – Eppich und Jasmin ranken umher, und scheinen das versinkende Denkmal der Größe mit den zarten Banden der Natur zu umflechten, und von neuem zusammen zu halten.“<sup>1245</sup>

Im Kontext der „Mahlerisch-Radirten Prospective von Italien“ präsentiert der Künstler das Kolosseum als einen abgeschiedenen, idyllischen Ort, der nur von Hirten und ihren Tieren bevölkert wird. Die Landschaft ist nicht ein der Architektur untergeordnetes Element. Vielmehr bildet sie ein gleichberechtigtes Motiv innerhalb der Komposition, das wesentlich zu der Gesamtwirkung der Vedute beiträgt. Die Mauern, obgleich sie einst Bestandteil eines

<sup>1245</sup> Brun 1798, S. 245. Vgl.: Brun 1799a, S. 213–214. Zu der Verbindung Friederike Bruns mit Johann Christian Reinhart: Brun 1803, S. 589–590; Feuchtmayr 1975, S. 31–32, S. 123; S. 328–329; Schmid 1998, S. 147–148, S. 268–270, 274–276.

bedeutenden Gebäudes des antiken Rom gewesen sind, erscheinen weniger als eine von Menschenhand geformte Architektur. Sie verbinden sich mit der Vegetation zu einer landschaftlichen Einheit. Die verschiedenen Pflanzen, die den Tieren so reichhaltig Nahrung bieten, erscheinen als ein individuelles Charakteristikum des Kolosseums, in gleichem Maße wie die steinernen Überreste, die die einstige Größe des antiken Amphitheaters bezeugen. Wie die Mauern der Ruine wirkt auch die Vegetation riesig und monumental. Die Menschen und Tiere bewegen sich zwischen gewaltigen Steinmassen, hohen Bäumen, dichten Sträuchern und Gebüsch mit ausladendem Blattwerk.<sup>1246</sup>

In der Ausgestaltung der Kolosseumslandschaft lässt Reinhart eine sehr persönliche, eigenwillige Sichtweise auf das prominente Motiv erkennen. Der Künstler begreift sich hier, trotz des von ihm gewählten Mediums der Radierung, in erster Linie als Maler und distanziert sich so von Künstlern, die zwar ebenfalls druckgraphische Rombilder, allerdings im Medium des Kupferstichs veröffentlichen.<sup>1247</sup>

Nicht nur in seinen Zeichnungen, Radierungen und Gemälden nimmt Reinhart regen Anteil an der Entwicklung des Landschaftsbildes. Carl Ludwig Fernow, der sich von 1794 bis 1803 in Rom aufhält und mit Reinhart in einem recht freundschaftlichen Verhältnis verbunden zu sein scheint, findet in dem Künstler einen sehr wichtigen Gesprächspartner. Die theoretische Abhandlung „Über die Landschaftmalerei“, die Fernow erstmals 1803 im „Neuen Teutschen Merkur“ veröffentlicht, erfährt 1806 in den „Römischen Studien“ eine überarbeitete Neuauflage, nun jedoch ergänzt um eine dem Text vorangestellte Widmung „An Reinhart in Rom“.<sup>1248</sup> Gedanken über die Darstellung der Landschaft Italiens, wie sie von Fernow

<sup>1246</sup> Vgl.: Feuchtmayr 1975, S. 80: „Die Architekturlandschaften Reinharts unterscheiden sich von denen des italienischen 17. Jahrhunderts, die vornehmlich diese Gattung geprägt haben, wesentlich dadurch, daß die umgebende Landschaft nicht untergeordnet, sondern gleichrangig behandelt ist. Gerade in der Verbindung von Architektur und Natur konnte Reinhart brillieren, hier vereinigten sich seine stärksten Gaben: sein Naturgefühl, sein scharf ordnender Blick.“

<sup>1247</sup> Das Selbstverständnis Reinharts wird in einer Auseinandersetzung mit dem Zeichner und Druckgraphiker Wilhelm Friedrich Gmelin, der sich um eine Mitarbeit an den „Mahlerisch-Radirten Prospecten von Italien“ bemüht, offensichtlich. In einem Brief an Frauenholz vom 6. Februar 1795 äußert sich Reinhart ausführlich über den Konflikt: „Als von uns dreien die ersten Hefte unserer malerischen Blätter erschienen waren kam G. zu mir und trug sich an mit in unserer Gesellschaft radieren zu wollen; ich antwortete ihm daß es nicht angehe weil die Sachen malerisch und nicht kupferstecherisch gemacht sein müsten [...] und rieth ihm wenn er Sammlung machen wollte es mit einigen andern Kupferstechern zu versuchen (weil doch das malerische Radiren ein Ding ist was dem Kupferstecher nicht leicht glückt).“ Schiller-Nationalmuseum / Deutsches Literaturarchiv Marbach a. N. Angaben und Zitat nach: Schmid 1998, S. 206. Vgl.: Feuchtmayr 1975, S. 63–64.

<sup>1248</sup> Fernow 1803, S. 527–555, S. 594–640; Fernow 1806, S. 1–130. „Wenn wir ein glückliches Dasein durchlebt haben, und nur die Erinnerung allein noch davon übrig ist, so möchten wir gern wenigstens das Schattenbild der entflohenen Wirklichkeit an etwas Bleibendes heften und durch ein ET IN ARCADIA EGO den Freunden, mit denen wir so gute Zeiten verlebt, unser Andenken lebendig erhalten. Dies, lieber Reinhart, ist jetzt auch für mich Bedürfnis geworden. Wie eine reizende Ferne liegt mein Aufenthalt in Italien hinter mir. Die kleinern Details einst so erfreulich in naher Umgebung, entschwinden allmählich dem Blicke; grössere Partien treten in bestimmteren Umrissen und Massen hervor, und bilden, mit dem glänzenden Farbendufte des südlichen Himmels übergossen, ein harmonisches Ganzes. In diesem gewährt mir die sechsjährige Hausgenossenschaft, und ein noch längerer freundschaftlicher Umgang mit Ihnen, eine der liebsten Erinnerungen, deren Andenken ich

formuliert werden, scheinen bereits für die Konzeption der etwa zehn Jahre zuvor publizierten „Mahlerisch-Radirten Prospekte“ durchaus prägend gewesen zu sein:

„Die italienische Natur vereint in jeder Rücksicht alles, was den poetischen Styl einer Landschaft begünstigen und erhöhen kann. Sie ist eben so passend für Darstellungen aus dem wirklichen Leben, als aus der alten Geschichte und Fabel. Himmel und Erde und Meer sind hier schöner; die Formen der leblosen und belebten Natur sind edler und gefälliger, die Vegetation üppiger, die Farben lebhafter, die Töne wärmer und harmonischer, Bauart und Tracht geschmackvoller und malerischer, als in anderen, besonders nördlichen Ländern. Bedeutende Denkmäler der Vorwelt, architektonische Ruinen von zerstörten Städten, Tempeln, Wasserleitungen, Grabmälern zieren den klassischen Boden, und die Wirklichkeit selbst erscheint hier im höheren Glanze der Dichtung. [...] Die italienische Landschaft hingegeben trägt den allgemeinen Charakter schöner Natur; sie vereinigt in sich die Schönheiten anderer Länder, und hat noch überdies mehrere ihr ausschließend eigene. Was die Natur unter den günstigen Einflüssen eines milden Himmels hervorbringt, und was die alles verschönernde Phantasie der Menschen erfinden konnte, um die Erde zum glücklichen Aufenthalte ihrer Bewohner zu machen, findet sich hier in reizender Mannigfaltigkeit und Fülle, leider nur nicht von glücklichen Bewohnern genossen, beisammen. Darum konnte auch nur in Italien die Landschaftmalerei sich über die Nachahmung des wirklichen zur idealischen Vollkommenheit erheben; darum kann auch nur in Italien der Landschaftmaler sein Talent für den höhern poetischen Styl dieser Kunst ausbilden. Die italienische Natur ist durch sich selbst, ohne verschönerte Nachhülfe, durch ihren edleren Charakter, durch ihre höhere Schönheit und Anmuth fähig, das Gemüth sentimentalisch zu stimmen; wenigstens übt sie diese Macht über alle Menschen aus, welche unter einem minder milden und freundlichen Klima wohnen, und denen jedes Bild aus der italienischen Natur, wäre es auch ein bloßer Prospekt, wie ein Werk der Dichtung erscheint; daher auch Landschaften und Gegenden aus Italien und Griechenland (die im Wesentlichen einen Charakter haben), von denen überdies das Magische ihrer glänzenden Vorwelt schwer zu trennen ist, bei allen Nationen so großen Beifall finden. Und wenn auch der Künstler jene reizenden Gegenden naiven Inhalts mit Staffagen aus der Wirklichkeit belebt, so kann dies doch die sentimentale Stimmung derselben nicht aufheben, denn auch so erscheint uns Nordländern eine italienische Landschaft immer noch als Ideal einer schöneren Natur.“<sup>1249</sup>

Bereits 1791 hat Johann Christian Reinhart seine Innenansicht der Kolosseumsruine in einer Zeichnung vorbereitet.<sup>1250</sup> Diese stimmt bezüglich der Wahl des Betrachterstandpunkts und der wiedergegebenen Motive, dem zentralen Mauerzug mit der großen Bogenöffnung, den Überresten der Korridore und Gewölbe sowie der reichen Vegetation, weitgehend mit der ein Jahr später veröffentlichten Radierung überein. Allerdings wird in der Zeichnung noch

---

vornehmlich durch das, was der Geist sich daraus angeeignet hat, dauernd zu erhalten wünsche. Ist in dem Aufsätze den ich Ihnen hier als einen schwachen Beweis meiner unveränderlichen Achtung und Freundschaft zueigne, etwas Wahres und Gutes enthalten, so ist dies grossentheils die Frucht der vielen lehrreichen Stunden, die ich in Ihrer Kunstwerkstätte, unter Ihren Arbeiten, Studien und Entwürfen, in Betrachtung und Gespräch zugebracht habe.“ Zit. nach: Fernow 1806, S. 5–6.

<sup>1249</sup> Fernow 1803, S. 554–556. Vgl.: Fernow 1806, S. 47–50. Zu der engen Verbindung zwischen Fernow und Reinhart: Feuchtmayr 1975, S. 26–28, S. 32–34, S. 87–90, S. 123–124; Schmid 1998, S. 142–143, S. 181–184, S. 193–195, S. 292–296; Bertsch 2005, S. 98–130.

<sup>1250</sup> Kreidezeichnung, weiß gehöht: 436 x 582 mm, bez. l. u.: „Al Colosseo C. Reinhart fec. 1791“, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 14887. Angaben nach: Feuchtmayr 1975, S. 368, Kat. Z 275, Abb. 257.

gänzlich auf eine Figurenstaffage verzichtet. Die Szene der Hirten mit ihren Tieren ist erst für die druckgraphische Version der Vedute entwickelt worden.<sup>1251</sup>

Die Vegetation wird in beiden Fassungen ebenfalls verschieden gestaltet. In der Zeichnung ist die lebendige Kraft der Natur durch Motive der Vergänglichkeit und des Todes relativiert: Vertrocknete, kahle Zweige ragen vor dem zentralen Mauerzug empor. Ein abgestorbener Baum ist im Vordergrund rechts zu erkennen. In der gedruckten Fassung sind diese Elemente verschwunden. Dafür fügt Reinhart an mehreren Stellen eine Pflanze ein, die in zahlreichen anderen Landschaftsbildern des Künstlers ebenfalls auftaucht, jedoch gerade nicht in der gezeichneten Innenansicht der Kolosseumsruine. Sie erinnert mit ihren großen herzförmigen Blättern an eine Pestwurz, ein Gewächs, das normalerweise in unmittelbarer Nähe von Gewässern anzutreffen und sicherlich nicht typisch für das Kolosseum gewesen ist. Reinhart wählt hier wohl aus seinem umfangreichen Repertoire an Pflanzenbildern ein Exemplar, das durch die Form seiner Blätter die Vielfalt der dargestellten Vegetation zu bereichern vermag. Das große Interesse des Künstlers an der Natur zeigt sich in vielen anderen graphischen Arbeiten dieser Zeit. 1798 erscheint in dem Nürnberger Verlag Johann Friedrich Frauenholz' eine Serie von Tierbildern, deren früheste Radierungen ins Jahr 1791 datiert sind.<sup>1252</sup> Thema der Publikation ist die Wiedergabe von Ziegen, Rindern und Hunden, die liegend und stehend, schlafend und grasend, alleine und in Gruppen gezeigt werden. In einigen Radierungen konzentriert sich Reinhart auf die Gesichter der Tiere und verleiht seinen Darstellungen einen

---

<sup>1251</sup> Vgl. Carl Ludwig Fernows Anmerkungen zu Staffagefiguren in seiner Abhandlung „Über die Landschaftsmalerei“: „Wie die Musik, die für sich allein zwar Empfindungen erregen und das Gemüth in eine gewisse Stimmung versetzen, aber keinen bestimmten Inhalt ausdrücken kann, durch einen ihr unterlegten Text, oder von Handlung begleitet, mit den Empfindungen Begriffe und Bilder, und mit der bloßen Stimmung eine zusammenhängende Ideenreihe verbindet, wodurch ihr Eindruck klarer, interessanter und befriedigender wird; so wird auch eine Landschaft bedeutender, ihr Charakter wird bestimmter, ihr Inhalt reicher und poetischer, ihr Eindruck klarer und befriedigender; mit einem Worte: die Darstellung einer idealischen Naturszene wird ästhetisch interessanter, wenn sie, wie die wirkliche Natur, als ein Aufenthalt lebender Wesen erscheint; wenn sie durch Menschen und Thiere, durch Kunstprodukte der Kultur, durch interessante Ereignisse und Auftritte belebt wird. Ja, eine Landschaft, die eine reizende, aber völlig einsame, unbewohnte Gegend, ohne irgend eine Spur menschlichen Aufenthalts, darstellte, würde bloß deswegen weniger gefallen, und uns bei aller Schönheit unbefriedigt lassen; zur vollen Harmonie der Akkorde würde noch ein Ton mangeln.“ Zit. nach: Fernow 1803, S. 542–543. Vgl. Fernow 1806, S. 31–32. „In der Komposition einer Landschaft macht die Staffage einen wichtigen und bedeutenden Theil aus; denn sie dient zur näheren Betimmung ihres poetischen Charakters, und zur Erhöhung des Interesse. [...] Aber der dichtende Künstler, den Genie und Geistesbildung über die Schranken des Nothdürftigen und Gemeinen erheben, wird höhere Forderungen an sich selbst machen. Es ist ihm nicht genug, daß er seine Landschaften bloß mit gleichgültigen Figuren belebe; er wird die reiche Quelle poetischer Schönheiten, die sich ihm hier zur Veredelung seiner Darstellungen öffnet, nicht unbenuzt lassen wollen. Indem er eben so wohl das Gemeine, als das Unbedeutende vermeidet, wird er der Staffage, auch wenn sie dem Kreise des wirklichen Lebens angehört, immer Bedeutung und einen poetischen Charakter zu geben suchen, damit die Figuren in seinen Landschaften nicht als ein müßiger, bloß die Leere ausfüllender Zierrath erscheinen, sondern die ästhetische Wirkung des Ganzen befördern helfen.“ Zit. nach: Fernow 1803, S. 612–613. Vgl.: Fernow 1806, S. 75–77. Zu den Staffagefiguren in Werken Johann Christian Reinharts: Schmid 1998, S. 158–159.

<sup>1252</sup> Zu der Publikation: Andresen 1866–1878 (1971), Bd. 1, S. 282–286, Kat. 34–45; Feuchtmayr 1975, S. 64–73, S. 394–396, Kat. A 34–45, Abb. 351–362; Schmid 1998, S. 192. Zu der zweiten, zwischen 1799 und 1803 entstandenen Tierfolge: Andresen 1866–1878 (1971), Bd. 1, S. 307–311, Kat. 82–95; Feuchtmayr 1975, S. 403–404, Kat. 82–95, Abb. 402–406.

nahezu porträthafter Charakter: Eine Ziege mit zurückgelegten Ohren und weit geöffnetem Maul, die mit ihrem Blick den Betrachter zu fixieren scheint, lässt das laute und durchdringende Blöken quasi hörbar werden. Die genaue Beobachtung dieses Tiers und seiner typischen Verhaltensweise erinnert an das Motiv des wild kläffenden Hundes und des drohenden Stiers, die sich im Inneren der Kolosseumsruine gegenüberstehen.<sup>1253</sup>

Die Pflanzenwelt scheint gleichermaßen die Aufmerksamkeit des Künstlers auf sich zu lenken. In einer Zeichnung, die wohl um 1797 entstanden ist, thematisiert Reinhart das Zusammenwirken von Vegetation und Substrat.<sup>1254</sup> Die Darstellung zeigt in unmittelbarer Nahansicht einen Felsbrocken, auf dessen Oberfläche sich eine Efeupflanze ausbreitet. Im oberen Bereich ist der Stein bereits von einer dichten Schicht aus Blättern und Zweigen überwuchert. Daneben sind einzelne Triebe über die Kante hinaus gewachsen und ziehen sich über die Vorderseite des Felsens in Richtung Erdboden. Auf diesem ist eine zweite Pflanze zu erkennen. Sie besteht aus einer ganzen Ansammlung von langen Stengeln, die jeweils in einem großen herzförmigen Blatt enden. Das Gewächs lässt wiederum an eine Pestwurzart denken, ähnlich jener, die in der Innenansicht des Kolosseums zu sehen ist.<sup>1255</sup>

Das ausgeprägte Interesse des Künstlers an Mensch und Tier sowie Architektur und Natur in seiner unmittelbaren Umgebung bezeugen zudem zwei Skizzenbücher, die um 1790 und 1793 entstanden sind und gleichermaßen Studien von Männern und Frauen, von Esel, Pferd, Ziege und Rind, von Gebäuden und Landschaft versammeln.<sup>1256</sup>

<sup>1253</sup> Andresen 1866–1878 (1971), Bd. 1, S. 285, Kat. 42; Feuchtmayr 1975, S. 395–396, Kat. A 42, Abb. 357; Bertsch 2005, S. 128, Abb. 10. Eine besondere Wertschätzung von Tierbildern lässt auch Carl Ludwig Fernow erkennen: „Vergleicht man bloß die Darstellung einzelner Gegenstände in diesen beiden Künsten [Thiermalerei, Landschaftsmalerei], so erfordert die Darstellung eines Thieres in seinem eigenthümlichen Charakter, z. B. eines Pferdes, Stieres, Löwen, Hundes etc. in Ruhe, und noch mehr in Bewegung und leidenschaftlichen Situationen, unstreitig ein größeres Talent und mehr Kunst, als die Darstellung eines einzelnen Gegenstandes aus der landschaftlichen Natur, der entweder nur in Ruhe, oder in einer bloß mechanischen Bewegung erscheinen kann; z. B. eines Baumes, Felsens, Wolkenbildes, Wasserfalles. So ist auch das Studium der Thiere, wo die Anatomie des Körperbaues und bestimmte Verhältnisse der Richtigkeit zum Grunde liegen, wo ein lebendiger Charakter und mannigfaltige Bewegungen in schnell vorübergehenden Momenten aufgefaßt werden müssen, schwieriger, als das Studium landschaftlicher Gegenstände, welche entweder unbeweglich oder in gleichförmig wiederkehrenden Bewegungen erscheinen.“ Zit. nach: 1803, S. 530. Vgl.: Fernow 1806, S. 15–16.

<sup>1254</sup> Pinsel, graubraun laviert, weiß gehöht, Kreuzschraffuren: 320 x 405 mm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. 24603, 13–54. Angaben nach: Feuchtmayr 1975, S. 345, Kat. Z 39, Abb. 283. Vgl.: Bertsch 2005, S. 100, Abb. 1. Für vergleichbare Zeichnungen mit Darstellungen von Pflanzen und Felsgestein: Feuchtmayr 1975, S. 346, Kat. Z 58, Abb. 270 („Überwucherte Felsblöcke bei Terni“, 1794), S. 345, Kat. Z 37, Abb. 282 („Steine und Felsen“, 1797), S. 368, Kat. Z 275, Abb. 272 („Baum- und Felsen-Studie“, 1794).

<sup>1255</sup> Diese Pflanzenform ist in zahlreichen zeichnerischen und druckgraphischen Landschaftsbildern des Künstlers integriert. Im Œuvre Johann Christian Reinharts fungiert sie offenbar als ein Standardmotiv für die Darstellung von Natur. Vgl. z. B.: Feuchtmayr 1975, S. 352, Kat. Z 120, Abb. 328, S. 367, Kat. Z 260, Abb. 274, S. 397–398, Kat. A 53, Abb. 370, S. 402, Kat. A 77, Abb. 395.

<sup>1256</sup> Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt. Römisches Skizzenbuch, 64 Blätter: Bleistift, Feder, Aquarell: 148 x 100 mm, bez. im Innendeckel: „C. Reinhart / Roma 1790“. Angaben nach: Feuchtmayr 1975, S. 375, Kat. Z 379. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, „Berliner Skizzenbuch“, verschiedene Techniken: Blei, Feder, Wasserfarben: 180 x 114 mm, bez. auf der Innenseite des Deckels: „C. Reinhart 1793“. Angaben nach:

Durch die genaue Beobachtung der Flora und Fauna gewinnt Johann Christian Reinhart einen umfangreichen Katalog von Motiven, die er zu malerischen Landschaftsbildern, Veduten im Sinne der Radierung „Nel Colosseo“, aber auch zu idealisierten Naturdarstellungen, komponiert. Die in dem Kolosseumbild der „Mahlerisch-Radirten Prospecte von Italien“ wiedergegebenen Elemente der Vegetation und der Staffage hat der Künstler sicherlich nicht direkt vor Ort angetroffen. Die Innenansicht der Ruine ist keineswegs eine Bestandsaufnahme des tatsächlich Gesehenen. Sie ist, wie die druckgraphischen Kolosseumbilder der vorhergehenden Zeit, gemäß den Vorstellungen des gestaltenden Künstlers konstruiert. Eine Idee und nicht ein naturalistisches Abbild des prominenten Monuments wird hier entworfen:

„Dem Entstehen jeder idealischen Landschaft, wie jedes Kunstwerkes überhaupt, liegt ein Motiv, eine Anregung der Darstellungskraft zum Grunde. Der Künstler kan sich nicht willkürlich und zu jeder Zeit in die Stimmung versetzen, die zur Hervorbringung eines Kunstwerks erforderlich ist. Sie mus durch irgend eine innere oder äussere Veranlassung in ihm hervorgebracht werden. Ein Gegenstand in der Natur, oder ein anderes Kunstwerk, mus sein Gefühl ergreifen, seine Fantasie entflammen, sein Gemüth dichterisch stimmen. [...] Nur wenn sich der Einbildungskraft ein Objekt darstellt, welches das Ideal des Kunsttriebes aufregt, und einen günstigen Stof darbietet es zu verwirklichen, dann wirkt sie dichterisch erfindend und bringt ein echtes Kunstwerk hervor. Aber die Motive, welche sich in Natur und Kunst darbieten, können das Entstehen eines neuen Werkes nur dann bewirken, wenn der Künstler hinreichend mit der Natur vertraut ist; wenn er sie lange und vielseitig beobachtet, und eine reiche Fülle von Bildern aus ihr in den Vorrath seiner Einbildungskraft niedergelegt hat, deren sich die dichtende Fantasie nach Willkür bedienen kan. Solche Künstler sind den Sontagskindern gleich, die, nach dem Glauben des gemeinen Mannes, Geister sehen können. Geübt, mit genialischem Blicke überal das Malerische in der Natur zu sehen, finden sie Motive zu den treflichsten Gemälden, wo der Ungeweihte trotz allem Suchen nichts findet.“<sup>1257</sup>

In der 1793 erschienenen vierten Lieferung der „Mahlerisch-Radirten Prospecte von Italien“ ist ein weiteres Blatt mit dem Titel „Nel Colosseo“ enthalten (Abb. 91).<sup>1258</sup> Johann Christian Reinhart wendet sich erneut dem Thema der stadtrömischen Ruine zu. Das Kolosseum wird in ähnlicher Weise wie in der ersten Darstellung als eine idyllische Landschaft, in der sich mächtige Mauerzüge, lebendig wuchernde Vegetation und verhalten agierende Menschen verbinden, erfasst. Der Betrachterstandpunkt ist, wie in der ein Jahr zuvor veröffentlichten Vedute, nicht exakt zu bestimmen. Lediglich ein kleiner Ausschnitt aus dem riesigen Komplex wird fokussiert. Die individuellen Charakteristika der Architektur, die erhaltene Nordfassade, die gewaltigen Zerstörungen im Westen, Osten und Süden sowie die

---

Feuchtmayr 1975, S. 344, Kat. Z 33. Vgl.: Feuchtmayr 1975, S. 64, S. 73–76, S. 344–345, Kat. Z 33, S. 375, Kat. Z 379, Abb. 211–246.

<sup>1257</sup> Fernow 1806, S. 66–67. Vgl.: Fernow 1803, S. 605–606.

<sup>1258</sup> Radierung: 285 x 377 mm (Platte), 399 x 492 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Nel Colosseo“, bez. l. u.: „C. Reinhart f. Romae 1793“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Be 3218-3990 gr raro. Vgl.: Andresen 1866–1878 (1971), Bd. 1, S. 296, Kat. 64; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 166, Kat. 1630; Feuchtmayr 1975, S. 399, Kat. A 64, Abb. 383; Schmid 1998, S. 238, S. 393, Abb. 49.

nachantiken Bauten werden ausgeblendet. Im Zentrum der Darstellung steht nun eine Reihe gemauerter Pfeiler mit weit hervorkragenden Kämpfern, die teils durch Bögen aus Ziegelsteinen miteinander verbunden sind. Vermutlich konzentriert sich der Künstler hier auf eine Partie, die in den oberen Geschossen des Kolosseums zu lokalisieren ist: Über der Pfeilerreihe wird ein kleiner Wandausschnitt mit rechteckigen Öffnungen erkennbar. Dieser ist vielleicht als ein Teil jenes Korridors, der einst oberhalb des vierten Ranges, des „Maenianum Secundum Imum“, auf Höhe der dritten Arkadenordnung der Fassade verlaufen ist, zu deuten.<sup>1259</sup> Reinhart könnte somit für seine Aufnahme des Kolosseumsinneren eine Position auf dem Niveau des ersten Obergeschosses, oberhalb des „Maenianum Primum“ gewählt haben. Die Pfeilerreihe gehörte dann möglicherweise zu dem inneren der beiden hinter Fassade verlaufenden Ringkorridore. Im linken Bereich der Vedute sind weitere tief in der Erde versunkene Mauern und Bögen wiedergegeben. Sie sind sicherlich einer niedriger gelegenen, nun verschütteten Struktur zuzuordnen. Im Zentrum der Ansicht ragt ein isoliert stehender Pfeiler empor, auf dessen Oberfläche sich schmale Ziegellagen abzeichnen. Er ist aus seinem ursprünglichen architektonischen Kontext gänzlich herausgelöst. Ob er zum originalantiken Bestand gehört, ist fraglich. Allerdings wird weiter links ein zweiter, ähnlich gebildeter Pfeiler, der als Stütze eines Gewölbes dient, sichtbar. Möglicherweise hat auch der zentrale Pfeiler einst diese Aufgabe erfüllt und ist nun, nach dem Verschwinden der zugehörigen Strukturen, selbst funktionslos geworden. Seine Oberfläche wird, wie jene der antiken Mauerzüge, dicht von Pflanzen überwuchert.<sup>1260</sup>

Noch schwieriger als in der ersten Radierung „Nel Colosseo“ erscheint es hier, die einzelnen Elemente der Komposition, die gemauerten Pfeiler mit den Ziegelbögen, die Wand mit den rechteckigen Öffnungen, die Ziegelpfeiler sowie die niedriger liegenden Gewölbe und Mauern, miteinander zu verbinden und als Gesamtheit innerhalb der Ruine des römischen Amphitheaters zu verorten. Die räumliche Beziehung von Mauern, Pfeilern und Gewölben bleibt vage. Die Gelenkstellen, an denen die Anknüpfungspunkte dieser Strukturen über deren einstige Zusammengehörigkeit Aufschluss geben könnten, sind unter einer dichten Vegetationsschicht verborgen.

<sup>1259</sup> Vgl. z. B. Rekonstruktionen des Zuschauerraumes im Flavischen Amphitheater in den Untersuchungen Rossella Reas und Peter Connollys: Rea 1999b, S. 128–131; Connolly 2005, S. 52–59.

<sup>1260</sup> Das Motiv des isoliert stehenden Pfeilers wird von Inge Feuchtmayr in Beziehung zu der gesamten Komposition der Vedute gesetzt: „Reinhart, zwar bewußt das Malerische suchend, braucht stets die festigenden Akzente der Grundrichtungen, um überzeugende Raumverhältnisse und Körperproportionen zu schaffen. Auf dem zweiten Colosseoblatt setzt er einen kerzengeraden, wuchtigen Pfeiler genau in die Mitte, gleichsam als Ausgleich für die krummwachsenden Bäume, die wirr durcheinanderwuchernden Sträucher und das abbröckelnde Mauerwerk. Der Mittelpfeiler sammelt die vertikale Tendenz der unregelmäßig aus Quadersteinen geschichteten Bogenstützen, seine Wirkung wird noch intensiviert durch den hängenden Efeu.“ Zit. nach: Feuchtmayr 1975, S. 80.

Als Staffagefiguren innerhalb der undurchdringlichen Ruinenlandschaft, die sich dem analytischen Blick des Betrachters regelrecht zu entziehen scheint, lässt Reinhart zwei Geistliche auftreten. Sie bilden eine kompositorisch geschlossene, eng aufeinander bezogene Figurengruppe: In ein angeregtes Gespräch vertieft, wenden sie sich einander zu und schenken den sie umfangenden Mauermassen und der üppigen Vegetation keinerlei Beachtung. Die Mönche könnten als Hinweis auf die nachantike Nutzung des Kolosseums als Gedenkstätte des Christentums fungieren. Bereits 1584 wird in den Statuten der Bruderschaft des Gonfalone ein Mönch oder Einsiedler überliefert, der für die Pflege der Kapelle und ihrer liturgischen Ausstattung im Kolosseum verantwortlich gewesen ist.<sup>1261</sup> Noch 1787 erwähnt Johann Wolfgang Goethe in seiner „Italienischen Reise“ einen Eremiten, der nahe dem „Kirchelchen“ in der Ruine des römischen Amphitheaters wohnt.<sup>1262</sup>

In dieser Darstellung konzentriert sich der Künstler wieder auf das Zusammenwirken von Natur und Architektur. Die vielgestaltige Pflanzenwelt wird erneut als ein spezifisches Charakteristikum des Kolosseums, durchaus gleichwertig mit den steinernen Zeugen des römischen Amphitheaters, präsentiert. Wie sich Reinhart mit seiner zweiten Vedute einer anderen Partie des riesigen Komplexes zuwendet, variiert er auch die Landschaft und die in ihr heimischen Pflanzen. Zwei hohe Bäume ragen aus dem die Mauern dicht überwuchernden Blattwerk weit in den Himmel empor. Im Vordergrund rechts, in unmittelbarer Nähe der Mönche, ist der Überrest eines abgestorbenen Baumes zu erkennen: Die kahlen, blattlosen Zweige werden von den Ranken einer Efeupflanze in Besitz genommen. Hier integriert Reinhart also ein Motiv der Vergänglichkeit, das bereits in ähnlicher Weise in der 1791 angefertigten Zeichnung erschienen und für die erste Radierung dann doch beseitigt worden ist. Ebenso wie die geborstenen und zerstörten Mauern des antiken Monuments die Grundlage für die reiche und vielgestaltige Vegetation bieten, dient auch der tote Baum als Basis für die lebendig wuchernde Kletterpflanze.

In seinen Radierungen entwirft Johann Christian Reinhart ein Bild der Kolosseums, in dem die Ruine als ein lebendiger Mikrokosmos aus Flora und Fauna, belebter und toter Natur

<sup>1261</sup> Zu dem Mönch, der als Wächter im Inneren der Kolosseumsruine fungiert hat: Colagrossi 1913, S. 187–188; Wisch 1992, S. 100, S. 104, Anm. 46; Rea 1999a, S. 209; Ceccarelli 2005a, S. 24–26.

<sup>1262</sup> „Den 2. Februar 1787 [...] Einen vorzüglich schönen Anblick gewährt das Colisee. Es wird Nachts zugeschlossen, ein Eremit wohnt darin an einem Kirchelchen und Bettler nisten in den verfallenen Gewölben.“ Zit. nach: Goethe / Beyer u. a. 1992, S. 201. Vgl.: Statuti della venerabile Archiconfraternita del Confalone 1825, S. 111: „La Cappella, che ha la nostra Archiconfraternita nel Colosseo, suol darsi in cura a qualche Romito, o Religioso. L’obbligo di esso sarà di mantenerla pulita, e conservare quella supellettile Sagra, che gli sarà consegnata dal Camerlengo per Inventario nel modo detto di sopra. Dovrà tenerla aperta tutti li giorni delle feste solenni, e particolarmente in quelle, ne’ quali sarà la stazione in San Giovanni in Laterano, o in altre Chiese di quelle parti, acciocchè li Devoti, che vi passeranno, possano fermarvisi a fare orazione. Non è solito darseli Salario, ma se li concede, che possa abitare nelle stanze contigue a detta Cappella, e le limosine, che ivi gli saranno fatte, saranno tutte sue, e sarà eletto, e rimosso ad arbitrio delli Guardani“.



begriffen wird. Obwohl der Künstler für die Ausarbeitung der einzelnen Details sicherlich in erster Linie auf einen Motivschatz, den er aus verschiedenen Pflanzen- und Tierstudien gewonnen hat, zurückgreift, vermitteln die Ansichten doch eine Vorstellung von dem außerordentlichen Pflanzenreichtum im Inneren des antiken Monuments. Der Flora des Kolosseums sind seit dem 17. Jahrhundert mehrere Untersuchungen gewidmet, beginnend mit dem „Plantarum Amphitheatralium Catalogus“<sup>1263</sup> des Domenico Panaroli aus dem Jahr 1643 über Antonio Sebastianis „Romanarum Plantarum Fasciculus“<sup>1264</sup> von 1815, Richard Deakins „Flora of the Colosseum in Rome“<sup>1265</sup> von 1855 und Elisabetta Fiorinis „Florula del Colosseo“<sup>1266</sup> von 1874 bis hin zu der aktuellen Studie Giulia Canevas, die 2004 unter dem Titel „Amphitheatrum Naturae“ veröffentlicht worden ist.<sup>1267</sup>

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts zählt Antonio Sebastiani 261 Pflanzenarten, 1855 überliefert Richard Deakin sogar 418 Arten im Kolosseum. Deakin beklagt zugleich jedoch bereits das Verschwinden jener Flora, die, ähnlich wie in Reinharts Radierungen über sechzig Jahre zuvor, als bedeutender Aspekt in der Gesamtheit des römischen Monuments gewürdigt wird:

„The collection of the plants and species noted has been made some years; but, since that time, many of the plants have been destroyed, from the alterations and restorations that have been made in the ruins; a circumstance that cannot but be lamented. To preserve a further falling of any portion is most desirable; but to carry the restorations, and the brushing and cleaning, to the extent to which it has been subjected, instead of leaving it in its wild and solemn grandeur, is to destroy the impression and solitary lesson which so magnificent a ruin is calculated to make upon the mind. In the year 1815, a catalogue of the plants then growing upon the Colosseum was published by Antonio Sebastiano, a Roman botanist, amounting 261 species. Some of the species there enumerated are not now to be found; but it will be seen that the numbers are now much increased, or that the list was not then a perfect one.“<sup>1268</sup>

Der englische Schriftsteller Percy Bysshe Shelley erlebt 1818 im Inneren des Kolosseums noch eine fruchtbare Landschaft aus Vegetation und Gestein, die er anschaulich in einem Brief an Thomas Love Peacock beschreibt:

„We visited the Forum and the ruins of the Coliseum every day. The Coliseum is unlike any work of human hands I ever saw before. It is of enormous height and circuit, and the arches built of massy stones are piled on one another, and jut into the blue air, shattered into the forms of overhanging rocks. It has been changed by time into the image of an amphitheatre of

<sup>1263</sup> Dominici Panaroli Romani Iatrologismi siue Medicae obseruationes quibus additus est in fine Plantarum amphitheatralium catalogus. Rom: Domenicus Marciani 1643.

<sup>1264</sup> Romanarum plantarum fasciculus alter. Accedit enumeratio plantarum sponte nascentium in ruderibus Amphitheatri Flavii. Auctore Antonio Sebastiani. Rom: Paulo Salviucci et filii 1815.

<sup>1265</sup> Flora of the Colosseum of Rome; or, illustrations and descriptions of four hundred and twenty plants growing spontaneously upon the ruins of the Colosseum of Rome. By Richard Deakin. London: Groombridge and Sons 1855. Neuauflage 1873.

<sup>1266</sup> Florula del Colosseo. Comunicazione della Contessa Elisabetta Fiorini-Mazzanti. Estratto dagli Atti dell'Accademia Pontificia de' Nuovi Lincei, Anno XXVIII, Tomo XXVIII. Sessione I.<sup>a</sup> del 20 Dicembre 1874, e Sessione II.<sup>a</sup> del 24 Gennaio 1875.

<sup>1267</sup> Caneva 2004. Zu den historischen Studien der Kolosseumsflora. Colagrossi 1913, S. 337–346; Di Macco 1971, S. 446, Kat. 208; Rom in frühen Fotografien 1988, S. 113, Caneva 2004, S. 23–35.

<sup>1268</sup> Deakin 1855 (1873), Preface, S. VII („64, Via Sistina, Rome, May 1855“).

rocky hills overgrown by the wild olive, the myrtle, and the fig tree, and threaded by little paths, which wind among its ruined stairs and immeasurable galleries: the copsewood overshadows you as you wander through its labyrinths, and the wild weeds of this climate of flowers bloom under your feet. The arena is covered with grass, and pierces like the skirts of a natural plain, the chasms of the broken arches around. But a small part of the exterior circumference remains – it is exquisitely light and beautiful; and the effect of the perfection of its architecture, adorned with ranges of Corinthian pilasters, supporting a bold cornice, is such as to diminish the effect of its greatness. The interior is all ruin. I can scarcely believe that when encrusted with Dorian marble and ornamented by columns of Egyptian granite, its effect could have been so sublime and so impressive as in its present state. It is open to the sky, and it was the clear and sunny weather of the end of November in this climate when we visited it, day after day.<sup>1269</sup>

Das Kolosseum als malerische Ruinenlandschaft, in der sich Natur und Architektur zu einem harmonischen Ganzen fügen, prägt jedoch nicht nur die Reiseberichte und Briefe dieser Zeit. Eine Textpassage aus dem „Titan“ des deutschen Schriftstellers Jean Paul, der allein durch die Vermittlung von Kunstwerken, fern der Ewigen Stadt, ein Bild der prominenten römischen Monumente zu entwerfen versucht, verdeutlicht die Wertschätzung der Kolosseumsruine als fruchtbare Heimat für eine vielgestaltige, üppige Vegetation. Jene Pflanzenwelt, die Reinhart so sorgfältig und detailliert erfasst, präsentiert sich hier als ein unverwechselbares Charakteristikum des „Blumentopfes“ Kolosseum:

„Die Fürstinn gieng weg, um einen Lorbeerzweig und blühenden Gùldenlack zu brechen. Albano versank ins Sinnen – der Herbstwind der Vergangenheit gieng über die Stoppeln – auf dieser heiligen Höhe sah er die Sternbilder, Roms grüne Berge, die schimmernde Stadt, die Cestius=Pyramide, aber alles wurde zur Vergangenheit, und auf den zwölf Hügeln wohnten, wie auf Gräbern, die alten hohen Geister und sahen streng in die Zeit, als wären sie noch ihre Könige und Richter. ‘Zum Andenken der Stelle und der Zeit!’ sagte die kommende Fürstinn, ihm den Lorbeer und die Blume gebend. – ‘Du Gewaltige, ein koliseo ist dein Blumentopf, dir ist ja nichts zu groß und nichts zu klein!’ sagte er und brachte die Fürstinn in einige Verwirrung, bis sie merkte, daß er die Natur meinte. Sein ganzes Wesen schien neu und schmerzlich bewegt und wie fern entrückt – er sah nach dem Vater hinab und suchte ihn auf – er blickte ihn scharf an und drückte heftig seine Hand und sprach diesen Abend über nichts mehr.“<sup>1270</sup>

Die so verschieden gestalteten Radierungen des Giovanni Battista Piranesi und des Johann Christian Reinhart verbindet die Vorstellung von der Kolosseumsruine als ein eingeständiger Kosmos aus Stein und Natur, der unabhängig vom zeitgenössischen Rom zu existieren scheint. Im folgenden Jahrhundert jedoch erleidet gerade dieses Monument massive Eingriffe in die gewachsenen Strukturen: Sein Erscheinungsbild wird sich grundlegend ändern.

Trotzdem ist jener Zauber, den die Ruinenlandschaft des Kolosseums auf die Reisenden des 18. Jahrhunderts ausübt, bis weit in das 19. Jahrhundert hinein spürbar. Als ein später Zeuge für die Wirkung der von Pflanzen erfüllten Ruine sei der englische Romancier Charles

<sup>1269</sup> Percy Bysshe Shelley, Letter to Thomas Love Peacock, Naples, December [22], 1818. Zit. nach: Shelley 1818 (1926), S. 13. Vgl.: Connolly 2005, S. 211.

<sup>1270</sup> Jean Paul 1800–1803, Bd. 4, S. 45–46. Vgl.: Heres 1977, S. 204.

Dickens zitiert, dessen „Pictures from Italy“ 1846 diesseits und jenseits des Atlantiks, in Leipzig, London und New York,<sup>1271</sup> erscheinen:

„It is no fiction, but plain, sober, honest Truth, to say: so suggestive and distinct is it at this hour: that, for a moment – actually in passing in – they who will, may have the whole great pile before them, as it used to be, with thousands of eager faces staring down into the arena, and such a whirl of strife, and blood, and dust, going on there, as no language can describe. Its solitude, its awful beauty, and its utter desolation, strike upon the stranger, the next moment, like a softened sorrow; and never in his life, perhaps, will he be so moved and overcome by any sight, not immediately connected with his own affections and afflictions. To see it crumbling there, an inch a year; its walls and arches overgrown with green; its corridors open to the day; the long grass growing in its porches; young trees of yesterday, springing up on its ragged parapets, and bearing fruit: chance produce of the seeds dropped there by the birds who build their nests within its chinks and crannies; to see its Pit of Fight filled up with earth, and the peaceful Cross planted in the centre; to climb into its upper halls, and look down on ruin, ruin, ruin, all about it; the triumphal arches of Constantine, Septimus Severus, and Titus; the Roman Forum; the Palace of the Caesars, the temples of the old religion, fallen down and gone; is to see the ghost of old Rome, wicked wonderful old city, haunting the very ground on which its people trod. It is the most impressive, the most stately, the most solemn, grand, majestic, mournful sight, conceivable. Never, in its bloodiest prime, can the sight of the gigantic Coliseum, full and running over with the lustiest life, have moved one heart, as it must move all who look upon it now, a ruin, God be thanked, a ruin!“<sup>1272</sup>

---

<sup>1271</sup> Pictures from Italy by Charles Dickens. The Vignette Illustrations on Wood by Samuel Palmer. London: Published for the Author, by Bradbury & Evans, Whitefriars, MDCCCXLVI. / Pictures from Italy by Charles Dickens. Copyright Edition. Leipzig: Bernhard Tauchnitz 1846. / Pictures from Italy by Charles Dickens. Author of „The Pickwick Papers“, „Nicholas Nickleby“, „Oliver Twist“, &c., &c. New York: William H. Colyer, No. 5 Hague-Street. 1846.

<sup>1272</sup> Zit. nach: Dickens / Bradbury & Evans 1846, S. 167–168. Vgl.: Dickens / Tauchnitz 1846, S. 160–161; Dickens / Colyer 1846, S. 40. Vgl.: Dickens / Kiepenheuer / Minckwitz 1981, S. 199–200; Connolly 2005, S. 211–212.

## 5.) Das 19. Jahrhundert. Traditionelle Darstellungsweisen und veränderte Realitäten

### 5.1) Traditionen des 18. Jahrhunderts in Paris und Rom:

#### Die „Calcographie des Piranesi Frères“ und die „Calcografia Vasi“

Die Publikationen, die im Laufe des 18. Jahrhunderts von Giuseppe Vasi und Giovanni Battista Piranesi entwickelt worden sind, prägen in entscheidendem Maße die Wahrnehmung der Stadt Rom und ihrer Monumente bis weit in das 19. Jahrhundert hinein. Die marktbeherrschende Position der Werke beider Künstler liegt sicherlich auch in der Geschäftstüchtigkeit ihrer Erben und Nachfolger begründet.

Nach dem Tod Giovanni Battista Piranesis am 9. November 1778 übernehmen seine Söhne Francesco und Pietro Piranesi die Leitung des Unternehmens.<sup>1273</sup> Francescos Teilnahme an der 1798 in Rom ausgerufenen Republik führt zu dem Weggang der Piranesi aus der Stadt. Abzüge der altbewährten Druckplatten Giovanni Battista Piranesis werden nun in Paris, in der „Rue de l'Université, Dépôt des machines, n° 296“ veröffentlicht.<sup>1274</sup> 1799 entstehen Jacques-Guillaume Legrands „Notices historiques sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi“, die als Ergänzung für eine Neuauflage von Piranesis berühmten Publikationen in französischer Sprache geplant gewesen, aber dann doch nicht abgedruckt worden sind.<sup>1275</sup> Zu Beginn des 19. Jahrhunderts sind die Werke der Pariser „Calcographie des Frères Piranesi“ auf dem internationalen Druckgraphikmarkt allgegenwärtig. Sie gehören zu dem Standardsortiment der führenden Graphik- und Buchhandlungen in den Metropolen Europas.<sup>1276</sup>

<sup>1273</sup> Zu der Geschichte des Piranesi-Verlages: Focillon 1918, S. 130–136; Bettagno 1978, S. XIV–XV; Erouart / Mosser 1978, S. 215–220; Catelli Isola 1978, S. 71–76; Speciale 1983, S. 155–175; Fiorani 1989, S. 48–49, Tozzi 1989b, S. 88–89; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 7; Ceroni 2000, S. 238. Drei Kinder aus der Ehe Giovanni Battista Piranesis mit Angela Pasquini, Francesco, Pietro und Paula, sind im Bereich der Druckgraphik tätig gewesen. Ihren Radierungen wird in der Forschung allerdings kaum Beachtung zuteil. Corinna Höper und Susanne Grötz haben sie gemeinsam mit den Werken ihres Vaters publiziert. Vgl.: Höper / Grötz 2003

<sup>1274</sup> Dementsprechend ändern sich die auf den Verkaufskatalogen verzeichneten Adressen des Verlages nach 1798. Vgl.: „Oeuvres des chevaliers Jean-Baptiste et François Piranesi, qu'on vend séparément dans la calcographie des auteurs, rue Felice, 1792“. „Calcographie des Piranesi frères, œuvres de Jean-Baptiste et de François, qui se vendent chez les auteurs à Paris, rue de l'Université, Dépôt des machines, n° 296, de l'imprimerie de Prault, rue Taranne, n° 749, à l'Immortalité, an VIII de la République“.

<sup>1275</sup> Legrand 1799 (1978), S. 221: „Nous avons pensé qu'avant de donner au Public la traduction des discours, et des savantes dissertations qui accompagnent les Planches du célèbre J.-B. Piranesi, il était convenable de faire connaître par quelques détails la vie, le Caractère et les Etudes de cet artiste infatigable dont le gouvernement viet de recueillir les planches et conserve aux arts cette collection précieuse des Antiquités Romaines.“ Vgl.: Legrand 1799 (1921), S. 47; Legrand 1799 (1976), S. 137; Focillon 1918, S. 135–136; Bettagno 1978, S. 6.

<sup>1276</sup> Das 1802 in Paris veröffentlichte „Annuaire de la Librairie“ des Buchhändlers Wilhelm Fleischer informiert ausführlich über den Verlag der Piranesi und die Verfügbarkeit ihrer Produkte in Europa: „162. Oeuvres de Jean-Baptiste et de François Piranesi, frères, composées de 23 volumes, savoir: [...] Ces Ouvrages se vendent à Paris, à la Calcographie des Frères Piranesi, rue de l'Université, au Dépôt des Machines, n° 296; chez Treuttel et Würtz, à Paris et à Strasbourg; et chez tous les Négocians et Libraires des principales Villes de l'Europe. Ceux

Trotz der erfolgreichen Neugründung des Unternehmens in Paris verschlechtert sich in den folgenden Jahren die wirtschaftliche Situation der Piranesi. Druckplatten aus dem Besitz des Verlages werden im Mont de Piété, dem Pariser Leihhaus, in Zahlung gegeben und können erst mit Unterstützung der französischen Regierung wieder ausgelöst werden. Eine Kommission zur Rettung der Calcographie wird von staatlicher Seite eingesetzt. Diese kommt in ihrem Bericht zu dem Fazit, dass gerade die prominenten Werke Giovanni Battista Piranesis aufgrund ihrer starken Präsenz auf dem Markt und der daraus resultierenden Abnutzung der Druckplatten der Konsolidierung des Verlages nicht dienlich sein können.<sup>1277</sup>

Am 27. Januar 1810 stirbt Francesco Piranesi in Paris. Sein Bruder Pietro ist zu diesem Zeitpunkt bereits nach Italien zurückgekehrt.<sup>1278</sup> In den folgenden Jahren ruht die Publikationstätigkeit des Unternehmens und wird erst 1819 durch den Buchhändler Lamy und den Drucker Cussac wieder aufgenommen.<sup>1279</sup> 1829 gelangen die Druckplatten in den Besitz des Pariser Verlegers Firmin Didot.<sup>1280</sup>

Die Odyssee, die das Piranesi-Erbe seit 1778 erlebt, ist der Wertschätzung des Werkes im 19. Jahrhundert keineswegs abträglich. Über das wechselhafte Schicksal des Unternehmens und den jüngsten Verkauf der Platten an Firmin Didot informiert 1835 ein ausführlicher Bericht der Londoner Zeitschrift „Foreign Quarterly Review“. In diesem Kontext werden die Radierungen Giovanni Battista und Francesco Piranesis einerseits als Zeugnis der verlorenen und veränderten römischen Antike, andererseits als künstlerisches Denkmal für die Druckgraphik des 18. Jahrhunderts gewürdigt.<sup>1281</sup>

---

qui désireront plus de détails sur cette Collection, peuvent s'en procurer le Catalogue, qui est de 19 pages d'impression in-4°, et se distribue aux mêmes adresses ci-dessus.“ Zit. nach: Fleischer 1802, S. 457–461.

<sup>1277</sup> Vgl.: „Rapport à S. M. sur la situation du S<sup>r</sup> Piranesi prop.<sup>re</sup> d'un établissement de Calcographie à Paris, fait et présenté par M<sup>r</sup> del Pozzo et Degerando, maîtres de requêtes, formant une commission spéciale chargée de cette affaire [...] En général, on peut assurer que les épreuves de toutes les belles planches du père ont été tellement multipliées, que la curiosité est épuisée, et que les cuivres ne sont plus en état de servir“. Zit. nach: Erouart / Mosser 1978, S. 219.

<sup>1278</sup> Pietro Piranesi ist nach seiner Rückkehr als Verleger in Rom tätig. Dort veröffentlicht er unter anderem „Li Bassirilievi antichi di Roma da Tommaso Piroli colle Illustrazioni di Giorgio Zoega. Publicati in Roma da Pietro Piranesi nel suo Stabilimento Calcografico Strada del Buino N° 58. Tomo Primo. In Roma MDCCCVIII. Presso Francesco Bourliè.“ Vgl.: Focillon 1918, S. 136.

<sup>1279</sup> Vgl. den anlässlich dieser Neuauflage erstellten Verkaufskatalog „Prospectus / de / L'Etablissement / des / Piranesi / développement et détail des articles sous le n. 1163, du Livre de L'exposition / publique, des produits de l'industrie français, au Palais du Louvre“: „Plus d'un demi-siècle a été employé à la confection de cette immense et précieuse collection, et dès qu'elle a été regardée, le caractère de l'architecture, en Europe, et tous les objets d'art et articles de goût, qui ont le dessin pour base, ont été sensiblement perfectionnés. Les artistes qui l'étudient et la pratiquent, regardent l'œuvre de Piranesi comme leur breviaire; il est, pour eux, une véritable Encyclopédie, qui renferme tout ce que le génie peut créer en ce genre“. Zit. nach: Catelli-Isola 1978, S. 71–72. Vgl.: Erouart / Mosser 1978, S. 219–220.

<sup>1280</sup> Focillon 1918, S. 136; Erouart / Mosser 1978, S. 220; Catelli Isola 1978, S. 74–76; Fiorani 1989, S. 48; Tozzi 1989, S. 89; Ceroni 2000, S. 238.

<sup>1281</sup> Vgl.: The Foreign Quarterly Review, 15, 1835, S. 484: „The property of the immense work by Piranesi, representing the most remarkable edifices of ancient and modern Rome, has been lately sold at Paris. Independently of the skill displayed in the designs and the merit of the execution which have given celebrity to

1839, nach 40 Jahren Exil, kehren die Druckplatten der Piranesi-Familie nach Rom zurück. Sie werden im Auftrag Papst Gregors XVI. von Kardinal Antonio Tosti zu einem Preis von 24.000 Scudi erworben und in die Sammlung der Calcografia Camerale überführt.<sup>1282</sup>

Auch das von Giuseppe Vasi gegründete Unternehmen verbleibt nach dessen Tod am 16. April 1782 im Besitz der Familie und wird von seinem Sohn Mariano in das 19. Jahrhundert geführt. Die erfolgreichen Publikationen des Firmengründers, die „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“, der „Itinerario Istruttivo di Roma“ sowie der „Prospetto di Roma“, sind in zahlreichen Neuauflagen in italienischer und französischer Sprache weiterhin auf dem Markt der Stadt Rom präsent. Bereits jene Verlagskataloge, die den Ausgaben des „Itinéraire Instructif“ im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert beigelegt sind, unterstreichen, wie sehr die Nachfolger dem Werk Giuseppe Vasis verpflichtet sind.<sup>1283</sup> Dessen Radierungen dienen, ähnlich jenen Giovanni Battista Piranesis in der Pariser „Calcographie des Frères Piranesi“, als Garanten für den dauerhaften Erfolg der „Calcografia Vasi“ in der Via del Babuino 122. Die wenigen neuen Publikationen fügen sich stimmig in das bereits existierende Verlagsprogramm ein.<sup>1284</sup>

Im Jahr 1818 beauftragt Mariano Vasi den Archäologen Antonio Nibby mit einer Revision der italienischen und französischen Ausgaben des altbewährten Romführers.<sup>1285</sup> Nach dem Tod Vasis erscheint 1824 der „Itinerario Istruttivo di Roma“ bei Luigi Nicoletti, dem neuen Inhaber des Verlages, „all’antica Calcografia Vasi, via del Babuino N. 122“.<sup>1286</sup> Die

---

the name of Piranesi, senior and junior, these plates possess the advantage of representing a considerable number of monuments which no longer exist, or which were much less injured when the views were taken than at present. [...] Messrs. Firmin Didot, brothers, have now become proprietors of this magnificent work, the most extensive monument of engraving produced during the last century. It comprehends 2000 plates, almost all of atlas size, the engraving alone of which cost upwards of a million of francs. Several of them are yet unpublished, and will enhance the value of the new edition which Messrs. Didot are about to prepare.“

<sup>1282</sup> Bettagno 1978, S. XV; Erouart / Mosser 1978, S. 220; Catelli Isola 1978; Speciale 1983, S. 156–160; Fiorani 1989, S. 48; Tozzi 1989, S. 89; Ceroni 2000, S. 238.

<sup>1283</sup> Vgl. z. B.: Vasi 1786, S. 635–638 („CATALOGUE DES OEUVRES DU CHEV. JOSEPH VASI. Qui se trouvent au rez-de-chaussée du Palais Farnese“); Vasi 1817, S. 273–278 („CATALOGUE DES ŒUVRES DU CHEV. JOSEPH VASI ET D’AUTRES AUTEURS. Qui se trouvent à Rome dans la Calcographie de Vasi, rue du Babuin, près de la Place d’Espagne, num. 122.“).

<sup>1284</sup> So orientiert sich auch ein 1796 in der Calcografia Vasi veröffentlichtes Tafelwerk in seiner Anlage an dem traditionellen Konzept des „Itinerario istruttivo“, wie ausdrücklich auf dem Frontispiz vermerkt wird: „NUOVA RACCOLTA / DI CENTO PRINCIPALI VEDUTE ANTICHE E MODERNE / DELL’ALMA CITTÀ DI ROMA / E DELLE SUE VICINANZE / DISPOSTE SECONDO IL METODO DELL’ITINERARIO DI ROMA / IN ROMA MDCCLXXXVI. CON PRIVILEGIO PONTIFICIO / SI TROVA NELLA CALCOGRAFIA VASI, SITUATA NELLA STRADA DEL BABUINO, / PRESSO LA PIAZZA DI SPAGNA, NUM. 122, AL PREZZO DI SCUDI TRE“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, Collez. Rom. 18.B.836.

<sup>1285</sup> Vasi / Nibby 1818a; Vasi / Nibby 1818b. Vgl.: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 22, S. 171–172; Schudt 1930, S. 81, S. 278, Kat. 318; S. 284, Kat. 345.

<sup>1286</sup> Zit. nach dem Frontispiz der Publikation: „ITINERARIO ISTRUTTIVO / DI ROMA / E DELLE SUE VICINANZE / COMPILATO GIÀ DA MARIANO VASI / ORA RIVEDUTO; CORRETTO; ED

Verantwortung für die Neuauflage belässt Nicoletti bei Antonio Nibby, verweist jedoch ausdrücklich auf Vasi als eigentlichen Autor des Werkes.<sup>1287</sup>

Die zahlreichen Ausgaben der Vasi-Nibby-Guiden, die im 19. Jahrhundert in italienischer, französischer und englischer Sprache veröffentlicht werden, bezeugen den kontinuierlichen Erfolg der Publikation auf dem internationalen Buchmarkt.<sup>1288</sup> Der Name Mariano Vasis und auch jener Antonio Nibbys etablieren sich als eine Art Qualitätsmarke in der Reiseliteratur zu Rom. Die verschiedenen Verleger, neben Luigi Nicoletti die Römer Agostino Valentini und Luigi Piale sowie der Londoner Samuel Leigh, verweisen in ihren Frontispizen ausdrücklich auf die Tradition der von ihnen herausgegebenen Romführer.<sup>1289</sup>

In welchem Maße insbesondere die Radierungen Giovanni Battista Piranesis das Rombild sowohl der Betrachter fern der Ewigen Stadt als auch der Besucher unmittelbar vor Ort geprägt haben, ließen bereits die im späten 18. Jahrhundert entstandenen Reiseberichte Friederike Bruns und Johann Wolfgang Goethes sowie Jean Pauls „Titan“ erkennen. Im Jahr 1804 veröffentlicht Mariano Vasi eine Neuauflage seines „Itinerario Istruttivo di Roma“ mit

ACCRESCIUTO / SECONDO LO STATO ATTUALE / DEI MONUMENTI DAL PROFESSORE / A. NIBBY. / TOMO PRIMO / ROMA MDCCCXXIV. / Con Privilegio. / Presso Luigi Nicoletti all'antica Calcografia Vasi, / via del Babuino N. 122.“ Vgl. auch das Titelblatt der französischen Ausgabe von 1826: „ITINÉRAIRE / INSTRUCTIF DE ROME / ET DE SES ENVIRONS / REDIGÉ PAR FEU M. VASI / REVU, CORRIGÉ ET AUGMENTÉ / D'APRÈS L'ÉTAT ACTUEL / DES MONUMENS / PAR LE PROFESSEUR / ANTOINE NIBBY / TOME PREMIER / À ROME 1826 / DE L'IMPRIMERIE POGGIOLI / Chez M. Nicoletti à l'ancien atelier / de M. Vasi rue du Babouin n. 122“. Zu den von Luigi Nicoletti veröffentlichten Ausgaben des Romführers: Schudt 1930, S. 278–279, Kat. 320–322 (ital. Ausg. 1824, 1827, 1830), S. 284–285, Kat. 346–349 (frz. Ausg. 1824, 1826, 1829, 1834).

<sup>1287</sup> Nibby / Nicoletti 1824, Bd. 1, S. V: „Luigi Nicoletti editore al lettore. L'ultima edizione di questo Itinerario, che venne alla luce poco prima della morte del sig. Mariano Vasi, essendo ormai esaurita, mi sono creduto in dovere di farne una nuova, la quale corrispondesse allo scopo propostosi dall'autore, e al favorevole accoglimento, col quale il publico avea favorite le numerose edizioni precedenti. A potervi meglio riuscire, ho pregato il sig. A. Nibby publico professore di Archeologia nella romana Università della Sapienza a voler dirigere questa nuova edizione, ed arricchirla più che fosse possibile di tutte quelle notizie e correzioni che potessero renderla più completa ed esatta.“

<sup>1288</sup> Für Ausgaben des Romführers, die im 19. Jahrhundert in italienischer, französischer, englischer und spanischer Sprache veröffentlicht werden und mit dem Namen Mariano Vasis verbunden sind: Schudt 1930, S. 276–281, 283–288, Kat. 313–334, Kat. 339–361.

<sup>1289</sup> Vgl. z. B.: „ITINÉRAIRE DE ROME / ET DE SES ENVIRONS / RÉDIGÉ PAR FEU. A. NIBBY / D'APRÈS CELUI / DE FEU M. VASI / AVEC LES CHANGEMENS ET LES ADDITIONS QUI ONT EU / LIEU JUSQU' À PRÉSENT. / TOME PREMIER / ROME 1842. / Propriété d'Augustin Valentini / Chez tous les principaux Libraires et Marchands / d'estampes“. „NEW / GUIDE OF ROME / AND / THE ENVIRONS / ACCORDING TO VASI AND NIBBY / [...] CAREFULLY REVISED / AND ENLARGED WITH AN ACCOUNT / OF THE LATEST ANTIQUARIAN RESEARCHES / ROME / Sold by M. Piale, English Reading Room / and Circulating Library, / Piazza di Spagna n. 1. / 1849“. „A / NEW PICTURE OF ROME, / AND / Its Environs, / IN THE FORM OF AN ITINERARY / BY MARIEN VASI / MEMBER OF THE ETRUSCAN ACADEMY OF CORTONA, &c. / A NEW EDITION, WITH ADDITIONS: / EMBELLISHED WITH / NUMEROUS VIEWS, A LARGE PLAN OF ROME, & GUIDE TO THE / CURIOSITIES OF THAT CELEBRATED CITY. / LONDON: / PRINTED FOR SAMUEL LEIGH, 18, STRAND, / AND BALDWIN, CRADOCK, & JOY, PATERNOSTER-ROW, / 1824.“ In seinem „Advertisement“ stellt sich Samuel Leigh bewusst in die Tradition des berühmten Werkes Mariano Vasis, unterstreicht jedoch zugleich die besondere Qualität seiner eigenen Ausgabe gegenüber den anderen Romführern, die auf denselben Gründer zurückgehen: „THE celebrity which the original work of M. Vasi has acquired amongst persons of classic taste, and the rapid sale of the English translation, have induced the Editor to publish the present improved edition.“ (S. III).

einem überarbeiteten Abbildungsteil. In diesem werden, wenn auch in stark vereinfachter Form, Darstellungen aufgegriffen, die Giovanni Battista Piranesi bereits ein halbes Jahrhundert zuvor als Illustrationen für seine archäologischen Abhandlungen entworfen hat.<sup>1290</sup>

Andere Autoren und Verleger des 19. Jahrhunderts verwenden für die Ausstattung ihrer Reiseliteratur ebenfalls die spektakulären Bildfindungen Piranesis, lassen diese aber auf ein äußerst bescheidenes Taschenbuchformat schrumpfen. Der wohl in unmittelbarer Konkurrenz zu Mariano Vasi publizierende Andrea Manazzale wählt für seinen 1816 veröffentlichten „Itinéraire Instructif de Rome“ bewährtes Bildmaterial aus dem 18. Jahrhundert: Als Illustration zu dem Kapitel „L’Amphithéâtre Flavien dit le Colisée“ dient eine Ansicht der Ruine aus der Vogelperspektive, eine recht schematische Kopie nach dem prominenten Blatt der „Vedute di Roma“.<sup>1291</sup>

Noch 1836 greift Denis Dominique Farjasse in seinem mehrbändigen Werk über Italien die Wiedergabe des römischen Amphitheaters aus der Vogelschau auf.<sup>1292</sup> Das Kolosseumbild erscheint nun im Medium der Lithographie. In der Beschriftung wird ausdrücklich auf den Urheber des Entwurfes hingewiesen, auch wenn die stark verkleinerte und vereinfachte Kopie kaum noch die Bildgewalt des Originals zu entwickeln vermag. Die traditionsverhaftete Darstellung trägt der Realität der Ruine in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts keine Rechnung: Das Gebäude von Santa Maria della Pietà, das in der Lithographie an der östlichen Kurzseite der Arena erscheint, ist bereits 1816 abgerissen worden. Dafür wird auf die Wiedergabe jener beiden Stützmauern, die zwischen 1806 und 1826 im Auftrag der Päpste Pius’ VII. und Leos XII. zur Sicherung der Bruchstellen im Osten und Westen der Ruine errichtet worden sind, verzichtet.<sup>1293</sup>

<sup>1290</sup> So orientiert sich Mariano Vasi auch für die Innenansicht des Kolosseums an einer Radierung, die Giovanni Battista Piranesi in seinen „Antichità Romane“ von 1756 veröffentlicht hat: Vasi 1804, Bd. 1, Taf. geg. S. 118: Radierung: 69 x 117 mm (Darstellung), 106 x 183 mm (Blatt), beschr. l. u.: „Interno del Colosseo“, beschr. r. u.: „Intérieur du Colissèe“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-4040/1 Coll. rom. Vgl.: Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 37, Fig. 2.

<sup>1291</sup> Manazzale 1816, Bd. 1, Taf. geg. S. 50: Radierung, beschr. m. u.: „Interno del Anfiteatro Flavio detto il Colosseo“, bez. u. dat. r. u.: „Dom. Pronti. F. 1779“. Weitere Beispiele für Übernahmen aus dem Werk Piranesis: Manazzale 1816, Bd. 1, Taf. geg. S. 2 („Tempio della Concordia“), geg. S. 30 („Arco di Settimio Severo“, „Tempio di Antonino e Faustina“), Taf. geg. S. 48 („Arco di Costantino“), Taf. geg. S. 66 („Anfiteatro Castrense“), Taf. geg. S. 142 („Foro di Pallade“, „Foro di Nerva detto l’Arco di Pantani“). Bd. 2, Taf. geg. S. 206 („Interno del Pantheon“), Taf. geg. S. 232 („Piazza Navona“), Taf. geg. S. 298 („Interno della Basilica di S. Paolo“), Taf. geg. S. 324 („Piazza e Basilica di S. Pietro in Vaticano“).

<sup>1292</sup> Farjasse 1836, Taf. zw. S. 40 und 41: Lithographie: 82 x 111 mm (Darstellung), 249 x 158 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Coliseo“, bez. l. u.: „Piranesi del.“, bez. m. u.: „Audot edit.“, bez. r. u.: „Durau sc.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Bb 780-4340/4 raro.

<sup>1293</sup> Zu diesen Maßnahmen des frühen 19. Jahrhunderts: Colagrossi 1913, S. 223–224; Di Macco 1971, S. 98–102; Marconi 1978/1979, S. 64–72; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 64–65; Tittoni 1982a, S. 25–28; Rea 1996, S. 55–58; Capodiferro 1998, S. 21–22; Rea 1999a, S. 214; Ceccarelli 2005a, S. 26; Connolly 2005, S. 166.



Die einschneidenden Veränderungen im äußeren Erscheinungsbild des antiken Monuments finden in den kleinformatischen Illustrationen der römischen Reiseliteratur zunächst wenig Beachtung. So werden in Mariano Vasis und Antonio Nibbys „Itinéraire Instructif“ von 1818, in dem Kapitel „Amphithéâtre Flavien, vulgairement appelé Colisée“, verschiedene Arbeiten, die in jüngster Zeit zur Erforschung und Konservierung der Ruine durchgeführt worden sind, überliefert, unter anderem die Ausgrabungen in den Substruktionen unter der Arena sowie die im Auftrag Papst Pius' VII. errichtete Stützmauer im Ostteil der Fassade. Die bereits 1816 aus der Arena verschwundene Kapelle Santa Maria della Pietà bleibt dagegen unerwähnt.<sup>1294</sup> Diesen informativen Text ergänzen zwei Illustrationen, die bereits 1804 zur Ausstattung des Romführers gehört haben. Im Vergleich zu den schriftlichen Ausführungen erweisen sich die bildlichen Darstellungen als gänzlich überholt. In ihnen wird ein Zustand dokumentiert, der 1818 so nicht mehr vorhanden gewesen ist: In der Innenansicht des Kolosseums ist am östlichen Ende der Arena der Bau von Santa Maria della Pietà erfasst. Die Sicherungsmaßnahme Papst Pius' VII., der riesige „Sperone“ im Ostteil der Fassade, bleibt dagegen unbeachtet.<sup>1295</sup>

Das Festhalten an etabliertem, wenn auch veraltetem Bildmaterial betrifft in gleichem Maße die später publizierten Ausgaben des „Itinerario Istruttivo“. So erscheint 1824 in dem nun von Antonio Nibby allein betreuten Romführer eine überarbeitete Version der Innenansicht des Kolosseums, die die gravierenden Veränderungen im Baubestand des Monuments, das Verschwinden der Kapelle Santa Maria della Pietà sowie das Hinzufügen des Sperone im östlichen Bereich der Außenmauer, berücksichtigt.<sup>1296</sup> Zwei Jahre später verwendet Nibby in

<sup>1294</sup> Vasi / Nibby 1818b, Bd. 1, S. 105–106: „On a démolí dernièrement les murs qui fermaient les arches du premier ordre, et on a découvert les colonnes et les pilastres qui se trouvaient presque à moitié sous terre: tous les doubles portiques ont été déblayés, de manière que l'on peut se promener par dessous et admirer l'élévation étonnante et l'enceinte intérieure de ce superbe édifice. Au dessous du niveau actuel de l'arène ont été trouvés des murs parallèles et elliptiques, qu'on a dit avoir servi à soutenir l'arène même; mais il paraît plutôt par leur construction qu'ils sont un ouvrage du moyen âge. Dans cette occasion on a découvert des allées et plusieurs escaliers souterrains, dont le plus remarquable fut celui qui servait aux Empereurs pour passer secrètement du palais Impérial du Palatin à l'Amphithéâtre, et où Commode fut attaqué par des conjurés, mais inutilement. O y a trouvé aussi plusieurs morceaux de colonnes de marbre, de statues, de bas-reliefs, et d'inscriptions, dont la plus intéressante est celle de Lampadius, Préfet de Rome environ l'an 430 de l'ère Chrétienne, parce qu'on y lit qu'il restaura l'arène, le 'podium', les portes postiches et les gradins pour les spectateurs. Il y avait deux entrées dans l'arène, ou place intérieure; l'une était vis-à-vis le Temple de Vénus et Rome; l'autre est du côté opposé à celle-ci vers Saint Jean de Latran. Près de cette entrée on voit le magnifique soutien que la munificence de Pie VII a fait bâtir pour empêcher qu'une grande partie de l'Amphithéâtre tombât.“

<sup>1295</sup> Vasi / Nibby 1818a, Bd. 1, Taf. geg. S. 114: Radierung: 69 x 116 mm (Darstellung), 94 x 177 mm (Blatt), beschr. u.: „Interno del Colosseo // Intérieur du Colisée“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-4181/1.

<sup>1296</sup> Nibby / Nicoletti 1824, Bd. 1, Taf. geg. S. 152: Radierung: 69 x 112 mm (Darstellung), 99 x 182 mm (Blatt), beschr. u.: „Anfiteatro Flavio detto Colosseo // Amphithéâtre Flavien dit le Colisée“. Nibby / Nicoletti 1824, Bd. 1, Taf. geg. S. 156: Radierung: 69 x 117 mm (Darstellung), 99 x 183 mm (Blatt), beschr. u.: „Interno del Colosseo // Intérieur du Colisée“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-4240/1-2 Coll. rom.

einer französischen Ausgabe des Romführers dieselben Kolosseumbilder.<sup>1297</sup> Diese sind allerdings wiederum durch die Veränderungen der römischen Wirklichkeit überholt worden. Jene Stützmauer, die Giuseppe Valadier zwischen 1822 und 1826 im Auftrag Leos XII. im Westen der Fassade errichtet hat, wird in dem Kapitel „Colisée“ durchaus wohlwollend erwähnt, findet jedoch keinen Eingang in die entsprechende Illustration zum Kolosseumsäußeren.<sup>1298</sup>

Obwohl sich den Lesern der Publikationen Mariano Vasis und Antonio Nibbys sicherlich zahlreiche Gelegenheiten boten, die Angaben ihrer Reiseführer unmittelbar vor Ort und im Angesicht der Monumente zu überprüfen, ist offenbar dem Informationsgehalt der Illustrationen weniger Beachtung als jenem der Texte geschenkt worden: Die Modifikationen, die der Kolosseumbau in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfährt, werden zunächst im Text und erst deutlich später im Abbildungsteil thematisiert. Die unterschiedliche Wertschätzung der Medien Schrift und Bild ist bereits in der römischen Reiseliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts festzustellen.<sup>1299</sup> Die anspruchsvollen und ambitionierten druckgraphischen Werke des Giuseppe Vasi und des Giovanni Battista Piranesi, wie auch jene des Giovanni Battista Falda, des Lieven Cruyl und des Alessandro Specchi, haben nur wenig an dieser Einstellung zu ändern vermocht. Die revolutionären Bildfindungen, die Piranesi in seinen „Antichità Romane“ und seinen „Vedute di Roma“ entwirft, entwickeln sich im Laufe der Zeit zu standardisierten Ikonen der Stadt, die, losgelöst von ihrem einstigen Kontext, ein unvergängliches Eigenleben zu führen scheinen.

Eine kreative Auseinandersetzung mit der Tradition der Druckgraphik des 18. Jahrhunderts sowie den Veränderungen am tatsächlichen Baubestand der Kolosseumsruine lässt sich allerdings durchaus in dem Werk eines einzelnen Künstlers feststellen, in den zwischen 1817 und 1839 veröffentlichten Radierungen des Luigi Rossini.

<sup>1297</sup> Nibby / Nicoletti 1826, Bd. 1, Taf. geg. S. 163 („Interno del Colosseo // Intérieur du Colisée“), Taf. geg. S. 164 („Anfiteatro Flavio detto Colosseo // Amphithéâtre Flavien dit le Colisée“).

<sup>1298</sup> Nibby / Nicoletti 1826, Bd. 1, S. 165: „Pie VII y fit faire plusieurs réparations, et surtout fit construire le grand contrefort vers l’orient. Le pontife regnant a continué ces réparations et a fait construire un autre grand contrefort vers l’occident, qui est d’un effet bien meilleur que l’autre, parcequ’il imite l’architecture ancienne.“ Noch in dem 1830 herausgegebenen „Itinerario di Roma“ greift Antonio Nibby auf dieses veraltete Bildmaterial zurück (Nibby / Nicoletti 1830, Taf. geg. S. 158). Die Texte erweisen wieder als wesentlich zeitgemäßer. Nibby / Nicoletti 1830, S. 162: „E quantunque l’arena fosse stata da Clemente X consacrata in memoria de’ Ss. Martiri alla passione di Gesù Cristo, pure sotto lo stesso Clemente XI citato di sopra, si videro ridotti gli ambulacri esterni a servir di ricettacolo d’immondizie per trarne il salnitro. Questo squallore dell’anfiteatro ha durato fino al pontificato di Pio VII, nel quale è stato non solo sgombrato, ma ancora ristaurato in più parti, e specialmente rafforzato con solido contrafforte verso oriente. Dobbiamo a LEONE XII. di santa memoria il bel ristauero verso occidente, e quello verso mezzodì. Il regnante Pio VIII. vi sta operando altre vistose operazioni. Sotto questi pontefici protettori delle Arti il Colosseo ha dopo molti secoli per la prima volta udito il rimbombo de’ martelli e lo scrosciar delle macchine per i ristauri, mentre per lo innanzi non l’avea sentito se non per la sua distruzione.“

<sup>1299</sup> Zu dem Aspekt der Traditionsverbundenheit bei Guidenillustrationen des 17. und 18. Jahrhunderts vgl. die Kapitel 3.1.1 und 3.1.3 in dieser Arbeit.

## 5.2) Nachfolger des Giovanni Battista Piranesi und Chronist der eigenen Zeit: Luigi Rossini

Im Jahr 1830 erinnert sich der aus Ravenna stammende Künstler Luigi Rossini an den Beginn der eigenen Tätigkeit in Rom, an seine vergeblichen Bemühungen, sich in der Stadt als Architekt zu etablieren.

„Vedendo poi essere quasi impossibile impiegarsi come architetto, essendo tutte le cariche occupate e conoscendo dall'altra parte che per avanzarsi in tal genere abbisognavano forti impegni, aderenze e cortigianerie, mi risolvetti di mettermi ad incidere e battere la strada segnata dall'immortale Piranesi.“<sup>1300</sup>

Luigi Rossini gelangt nach einer Ausbildung in Bologna, im Atelier des Malers und Bühnenbildners Antonio Basoli, sowie einem Studium an der „Accademia Nazionale di Belle Arti“ 1814 mit einem dreijährigen Architekturstipendium nach Rom. Mit dem Ende der finanziellen Unterstützung sieht sich der junge Architekt nicht in der Lage, den Lebensunterhalt in seiner eigentlichen Profession zu verdienen. Daher beschließt er, nach eigener Aussage, jenen Weg einzuschlagen, den ihm der „unsterbliche Piranesi“ gewiesen habe.<sup>1301</sup>

Bereits 1817 veröffentlicht Rossini ein vierzig Blatt umfassendes Vedutenwerk, dessen erste Tafel zugleich als Titelblatt, als „Frontespizio delle Antichità di Roma divise in 40 vedute diseguate dal vero dall'architetto Luigi Rossini“, dient.<sup>1302</sup> In seinem Debüt offenbart der Künstler sowohl seine besondere Verpflichtung gegenüber dem Wirken Giovanni Battista Piranesis als auch den Versuch, ein aktuelles Bild der römischen Antike in der Stadt des frühen 19. Jahrhunderts zu entwerfen. Dem Kolosseum werden in diesem Kontext drei Radierungen gewidmet. Sie lassen die beiden prägenden Faktoren in Rossinis Schaffen, das Erbe Giovanni Battista Piranesis und die Neuerungen der eigenen Zeit, deutlich zutage treten. Der Künstler zeigt die Ruine des Amphitheaters zunächst in einer Gesamtansicht von Nordosten (Abb. 92).<sup>1303</sup> Bezüglich der Wahl des Betrachterstandpunkts und des

<sup>1300</sup> Luigi Rossini, am 8. Januar 1830. Zit. nach: Luigi Rossini Incisore 1982, S. 38. Vgl.: Galieti 1939, S. 11; Fasolo 1955, S. 68–69; Cavazzi 1982a, S. 17; Panarotto 1990, S. 109.

<sup>1301</sup> Zu Leben und Werk des Luigi Rossini: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 15, S. 211–212; Brunet 1860–1880, Bd. 4, Sp. 1408–1409; Lugli 1932, S. 469–484; De Witt 1938, S. 243; Galieti 1939, S. 9–17; Petrucci 1953, S. 309–335; Fasolo 1955, S. 66–79; Servolini 1955, S. 713–714; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 88, Kat. 44, Bd. 2, Taf. 86; Cavazzi 1982a, S. 17–23; Cavazzi 1982b, S. 29–36; Luigi Rossini Incisore 1982; Pfefferkorn 1984, S. 62–65; Bandini 1989, S. 41–48; Fiorani 1990, S. 117–122; Fiorani / Bonetti o. J. (ca. 1990); Panarotto 1990, S. 107–116; Pirazzoli 1990; Ceroni 2000, S. 238–239; Collina 2000, S. 87–96; Miller 2002, S. 7–10.

<sup>1302</sup> Zu der Publikation: Cavazzi 1982a, S. 17–18; Panarotto 1990, S. 109; Pirazzoli 1990, S. 91; Incisioni Romane dal 500 all'800 1993, S. 130; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 300, Kat. 8929a.

<sup>1303</sup> Rossini 1817, 26. n. n. Taf.: Radierung: 213 x 318 mm (Platte), 396 x 528 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Veduta dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo“, beschr. l. u.: „A. Sperone fatto da Pio Settimo per sostenerlo / B. Due spaziosi gradini secondo gl'ultimi scavi“, beschr. r. u.: „C. Forami nella Cornice per le antenne che tenevano affermata la tenda / D. Mensole ove poggiavano“, bez. l. u.: „Rossini fece Roma 1817“. Angaben nach

Bildausschnitts stimmt die Darstellung weitgehend mit jener überein, die Giovanni Battista Piranesi 1756 in seinen „Antichità Romane“ veröffentlicht hat (Abb. 83).<sup>1304</sup> Die perspektivische Verkürzung und die Anzahl der sichtbaren Achsen an der geschwungenen Fassade des Kolosseums sind nahezu identisch. Die im Hintergrund erfassten Motive des Gartens von Santa Francesca Romana und die Details der Staffage und der Landschaft weisen weitreichende Analogien auf. Rossini wählt das etwa sechzig Jahre zuvor erschienene Kolosseumbild als Ausgangspunkt für den Entwurf seiner eigenen Vedute.

Zugleich führt er jedoch Modifikationen durch, die sowohl den Veränderungen der römischen Realität als auch dem Gestaltungswillen des Graphikers verpflichtet sind. Das extreme Querformat der Vorlage Piranesis ist deutlich gemildert. Das Hauptmotiv der Komposition wird in die Mitte des großzügig gerahmten Bildfeldes positioniert. Neben der Ruine mit ihrer steil aufragenden Nordfassade sind der Himmel und das umliegende Gelände des Kolosseumstals sichtbar. Der bei Piranesi klaustrophobisch enge Bildraum hat sich deutlich geweitet. Die dramatische Inszenierung des antiken Monuments als ein scheinbar lebendiges, sich unmittelbar vor dem Betrachter drohend aufblühendes Gebilde verliert sich in der Komposition Rossinis: Das Kolosseum präsentiert sich als eine durchaus beeindruckende und doch begreifbare Architektur, die sich in den festen Grenzen des illusionistischen Bildraumes entfaltet.

Die antike Welt, die Piranesi losgelöst vom zeitgenössischen Rom entwickelt hat, wird von Rossini in die Realität des 19. Jahrhunderts überführt: In der Bildunterschrift ist das Amphitheater als Gegenstand archäologischer Untersuchungen und pragmatischer Sicherungsarbeiten definiert. An erster Stelle wird die Stützmauer gewürdigt, die im Auftrag Papst Pius' VII. von den Architekten Raffaele Stern, Giuseppe Camporesi und Giuseppe Palazzi errichtet worden ist.<sup>1305</sup> Piranesis überzeugende Darstellung des Kolosseum von Nordosten – eine unkonventionelle Sichtweise in der Bildgeschichte des Monuments, die die selten gezeigte Bruchstelle im Osten der Fassade erfasst – dient nun der repräsentativen Dokumentation einer ambitionierten päpstlichen Baumaßnahme.

Die Wahrnehmung der Ruine als eine statische Architektur, als ein exakt zu analysierendes Studienobjekt, offenbart sich in einem weiteren Bereich der Komposition Rossinis. Neben

---

dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.4.G.30. Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 166, Kat. 1636.

<sup>1304</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 37, Fig. 1. Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 163–164, Kat. 1619; Petrucci 1953, S. 243, Kat. 38a; Focillon 1964, S. 23, Kat. 215; Monferini 1978, S. 38, Kat. 161; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 400, Kat. 350; Höper 1999, S. 339, Kat. 10.71; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600010, Kat. 1.1.71.

<sup>1305</sup> Zu den unter Papst Pius VII. durchgeführten Arbeiten am Kolosseum: Colagrossi 1913, S. 223–224; Di Macco 1971, S. 98–102; Marconi 1978/1979, S. 63–64; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 64–65; Tittoni 1982a, S. 25–26; Rea 1996, S. 55–57; Capodiferro 1998, S. 21–22; Rea 1999a, S. 214; Connolly 2005, S. 165–166.

dem „Sperone“ Pius' VII. wird das Ergebnis der jüngst durchgeführten Ausgrabungen dokumentiert, die Freilegung des Stufenunterbaus, der die Zuschauer einst zu den Eingängen des Amphitheaters hinaufgeführt hat. Die Einbauten, die in Piranesis Radierung noch als „Muri moderni“ im Inneren der Erdgeschossarkaden erscheinen, sind gänzlich verschwunden. Das Bauwerk öffnet sich quasi einladend zu der Stadt des 19. Jahrhunderts hin. Das bedrohlich-unheimliche Eigenleben der Ruine, das die Vedute Piranesis entscheidend geprägt hat, ist in diesem Kolosseumbild nicht mehr spürbar. Die großzügige Gestaltung und die gleichmäßige Ausleuchtung des Bildraumes erlauben es dem Betrachter, die Elemente der Komposition in ihrer Gesamtheit und aus einer gewissen Distanz in den Blick zu nehmen. Der Himmel, der in der Radierung des 18. Jahrhunderts noch von dunklen, sich dramatisch verdichtenden Wolkenmassen durchzogen ist, erweist sich nun als eine eher neutral gehaltene Folie, vor der sich die fest umrissenen Motive der Vedute prägnant abzeichnen.

Luigi Rossini transformiert die revolutionären und zugleich überzeugenden Lösungen, die Giovanni Battista Piranesi für die Darstellung des prominenten Motivs entwickelt hat, in eine gemäßigte Bildsprache. Dabei berücksichtigt er durchaus die Sehgewohnheiten und Vorlieben seiner Zeitgenossen, wohl um sich mit seinem Debüt erfolgreich auf dem römischen Druckgraphikmarkt positionieren zu können. Wie die Pariser „Calcographie des Frères Piranesi“ und die nachfolgenden Besitzer der Druckplatten profitiert auch Rossini von den Bildfindungen des „unsterblichen“ Piranesi. Allerdings erfährt die prominente Vorlage eine Überarbeitung, die das Urbild zwar noch deutlich zu erkennen gibt, sich aber zugleich von diesem distanziert. Ähnlich jenen Künstlern, die die kleinformatischen Illustrationen in den Stadtführern Mariano Vasis und Antonio Nibbys verwirklicht haben, passt Rossini die überzeitlich-antike Welt Piranesis in die Realität des 19. Jahrhunderts ein. Er beschränkt sich allerdings keineswegs auf vereinzelte Korrekturen und Retuschen. Vielmehr verändert er den Charakter des Kolosseumbildes grundlegend: Die außerordentliche Überzeugungskraft der Originale ist dabei jedoch verloren gegangen. An einzelnen Details lässt der Künstler eine gewisse Unsicherheit im Umgang mit dem gewaltigen Erbe erkennen. Während der obere und der untere Bildrand in quasi respektvoller Distanz zu dem zentralen Hauptmotiv verlaufen, überschneidet der linke Rand rücksichtslos einen Teil des Kolosseums: Er durchbricht quasi jene dunkel verschattete Wand, die sich jenseits der Bruchstelle nach Osten anschließt. Piranesis subtiles Spiel mit Darstellung und Rahmen, mit Bild- und Schriftfeld, wird hier gänzlich ignoriert. Die Einfassung der Darstellung ist nun unverrückbar. Die Rahmen begrenzen den illusionistischen Bildraum und trennen ihn unüberwindlich von dem konkreten Erfahrungsbereich des Betrachters.

Diese Außenansicht der Kolosseumsruine wird in Rossinis Vedutenwerk von 1817 durch zwei Aufnahmen des Inneren ergänzt (Abb. 93–94).<sup>1306</sup> Der Künstler gewährt einen Einblick in jene Korridore, die das Gebäude erschließen, in die konzentrisch und radial orientierten Gänge, die hinter der Fassade und unter dem ehemaligen Zuschauerraum verlaufen. Für diese Darstellungen existieren keine direkten Vorlagen im Werk Giovanni Battista Piranesis. Jene Mauern des Kolosseums, die in Radierungen des 18. Jahrhunderts, in Veduten Piranesis und auch jenen Johann Christian Reinharts, noch als tief im Erdboden versunkenes, von Vegetation überwuchertes Gestein erscheinen, präsentieren sich hier als stabil gemauerte Strukturen, als intakte Wände, die weite Innenräume umfassen und hohe Gewölbe tragen. Die Wege sind geebnet und von Geröll und Schutt befreit. An vereinzelten Stellen werden Pflanzen sichtbar. Sie bilden hier allerdings nur ein ergänzendes Attribut, kaum noch eine lebendig wuchernde und vielgestaltige Flora. Die im Inneren der Architektur auftretenden Gestalten unterscheiden sich deutlich von den winzigen Ameisen, mit denen Piranesi sein Labyrinth aus Stein und Natur bevölkert hat. Die die Menschen umgebenden Mauerzüge erscheinen zwar durchaus als beeindruckende Zeugnisse einer vergangenen Epoche. Jedoch ergreifen die Zeitgenossen Rossinis, durch die Erforschung und Freilegung des antiken Baubestandes und durch die Sicherung der von Zerstörung bedrohten Partien, jetzt eine aktive Rolle. So gewinnen auch jene Figuren, mit denen die Kolosseumsbilder von Rossinis „Antichità di Roma“ ausgestattet sind, an Größe und Individualität gegenüber der Ruine. Ihr Wirken im Inneren und im Äußeren des Amphitheaters ist von entscheidender Bedeutung für das weitere Schicksal des Monuments. Anders als in dem Werk Piranesis präsentiert sich das Kolosseum nicht mehr als ein im Schutt der Jahrhunderte versunkener Zeuge vergangener und unerreichbarer Größe, sondern als eine ehrwürdige, konservatorisch betreute und aus ihrer ländlichen Umgebung hervorgehobene Architektur.

Mit diesem Debüt scheint sich Rossinis recht erfolgreich auf dem Graphikmarkt der Stadt positioniert zu haben. Bereits im Jahr 1818 erfahren die frühen Rombilder eine zweite Auflage im Rahmen eines neu konzipierten Tafelwerks, der „Raccolta di Cinquanta Principali Vedute di Antichità tratte dai Scavi fatti in Roma in questi ultimi tempi, disegnate, ed incise all’acquaforte da Luigi Rossini Architetto“.<sup>1307</sup> Die vierzig Radierungen von 1817 sind um

<sup>1306</sup> Rossini 1817, 4. n. n. Taf.: Radierung: 217 x 315 mm (Platte), 395 x 530 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Veduta interna d’una delle loggie del Colosseo“, bez. l. u.: „Rossini fece Roma 1817“. Rossini 1817, 25. n. n. Taf.: Radierung: 314 x 207 mm (Platte), 530 x 396 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Veduta degl’avanzi d’uno de’ Principali ingressi del Colosseo“, bez. l. u.: „Rossini fece Roma 1817“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.4.G.30. Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 166, Kat. 1636–1637.

<sup>1307</sup> Zu der Publikation: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 15, S. 212, Kat. 6; Brunet 1860–1880, Bd. 4, Sp. 1408; Galieti 1939, S. 11; Borroni 1962, S. 271, Kat. 8274; Cavazzi 1982a, S. 17–18; Luigi Rossini Incisore

zehn weitere ergänzt und mit einer fortlaufenden Nummerierung versehen worden. Die Kolosseumbilder, die in der *Editio princeps* noch an verschiedenen Stellen der Publikation erschienen sind, fungieren nun als Tafel 33 bis 35.<sup>1308</sup> In seinem Titel betont der Künstler ausdrücklich die Aktualität der von ihm entwickelten Veduten: Die in jüngster Zeit in Rom durchgeführten archäologischen Maßnahmen, die das Erscheinungsbild der antiken Monumente grundlegend verändert haben, werden in Radierungen sorgfältig dokumentiert. Wie Piranesi verweist Rossini auf seinen Frontispizen ausdrücklich auf die eigene Kompetenz als „Architetto“.<sup>1309</sup>

Das zweite große Publikationsprojekt, ein 101 Blatt umfassendes Tafelwerk, das ebenfalls dem Thema der römischen Antike gewidmet ist, finanziert der Künstler durch den Verkauf der frühen Druckplatten. Die „*Antichità Romane ossia Raccolta delle più interessanti Vedute di Roma antica disegnate ed incise dall’architetto incisore Luigi Rossini Ravennate*“ erscheinen 1823.<sup>1310</sup>

Wieder spielen beide Faktoren, die Verpflichtung gegenüber der Tradition des 18. Jahrhunderts und die einschneidenden Veränderungen in Rom des 19. Jahrhunderts, eine wichtige Rolle für die Konzeption und Gestaltung der Veduten. Bereits in dem monumentalen

1982, S. 41–53, Kat. 1–20; *Incisioni Romane dal 500 all’800* 1993, S. 130–131; Kissner 1990, S. 189, Kat. 397; Panarotto 1990, S. 109; Pirazzoli 1990, S. 91; *Incisioni romane dal 500 all’800* 1993, S. 130; Miller 2002, S. 7; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 300, Kat. 8930.

<sup>1308</sup> In der Ausgabe des „*Frontespizio delle Antichità di Roma*“ von 1817, die in der römischen Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele aufbewahrt wird, sind die Kolossumsichten folgendermaßen eingebunden: Rossini 1817, 4. n. n. Taf. („*Veduta interna d’una delle loggie del Colosseo*“), 25. n. n. Taf. („*Veduta degl’avanzi d’uno de’ Principali ingressi del Colosseo*“), 26. n. n. Taf. („*Veduta dell’Anfiteatro Flavio detto il Colosseo*“). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.4.G.30. Vgl. dagegen: Rossini 1818, Taf. 33 („*Veduta dell’Anfiteatro Flavio detto il Colosseo*“, num. r. u.: „33“), Taf. 34 („*Veduta degl’avanzi d’uno de’ Principali ingressi del Colosseo*“), Taf. 35 („*Veduta interna d’una delle loggie del Colosseo*“).

<sup>1309</sup> Diese Berufsbezeichnung ist auf sämtlichen Frontispizen der Werke Rossinis aufgeführt, auch auf jenen, die in der vorliegenden Arbeit nicht behandelt werden. Vgl. z. B.: „*Le Antichità dei contorni di Roma ossia le più famose città del Lazio [...] da Luigi Rossini architetto ravennate*“ (1824–1826), „*I monumenti più interessanti di Roma dal decimo secolo sino al secolo decimottavo [...] disegnati dal vero ed incisi dall’architetto Luigi Rossini*“ (1828–1830), „*Gli Archi trionfali onorarii e funebri degli antichi romani sparsi per tutta Italia. Disegnati, misurati, restaurati ed incisi e brevemente descritti ed illustrati dall’architetto incisore Luigi Rossini*“ (1832–1836). Zu diesen Publikationen: Petrucci 1953, S. 314–316, Kat. 102–141, S. 324–329, Kat. 319–445; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 81, S. 131, S. 145.

<sup>1310</sup> Vgl.: Luigi Rossini, Casa li 8 gennaio 1830: „*Senza maestro affatto pubblicai un’opera di 50 vedute di Roma incise all’acquaforte, che fecero incontro, ma più il bisogno che la necessità mi spinse a vendere li rami per tenue prezzo e con questo denaro intrapresi la mia prima grand’opera delle Antichità Romane in N. 101 vedute che furono di molto aggradimento, e mi fruttarono molte migliaia di scudi, e mi fruttano ancora, ed in seguito pubblicai le altre delle quali le accludo il catalogo.*“ Zit. nach: Luigi Rossini Incisore 1982, S. 38. Zu Luigi Rossinis „*Antichità Romane*“: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 15, S. 212, Kat. 5; Brunet 1860–1880, Bd. 4, Sp. 1408; Lugli 1932, S. 476–477; De Witt 1938, S. 243, Kat. Vol. 19663–763; Galieti 1939, S. 11–12; Petrucci 1953, S. 311–314, Kat. 1–101; Borroni 1962, S. 277, Kat. 8289; Trenkler 1976, S. 55; Cavazzi 1982a, S. 18–20; Tittoni 1982b, S. 56; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 55–79, Kat. 21–60; Barche 1985, S. 153–154; Kissner 1990, S. 189, Kat. 400; Panarotto 1990, S. 109–110; Luigi Rossini’s Views of Rome o. J., S. 8, Kat. 1; Collina 2000, S. 90; Miller 2002, S. 7; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 300, Kat. 8931.

Format seiner Radierungen nähert sich Rossini den zwischen 1747 und 1778 erschienenen „Vedute di Roma“ des Giovanni Battista Piranesi an.<sup>1311</sup> Jedoch konzipiert der Künstler seine Graphiken nicht als Einzelwerke. Sie sind Bestandteil einer Sammlung, die die römische Antike in möglichst interessanten Ansichten zu erfassen sucht. Von den 101 Tafeln werden allein sechs dem Motiv des Kolosseums gewidmet. Rossinis Radierungen fügen sich zu einer geschlossenen Folge, in der mehrere Aspekte des prominenten Monuments thematisiert werden: Darstellungen des Äußeren und Inneren, Detailaufnahmen zu Eingängen und Korridoren sowie zwei Gesamtansichten der Arena erschließen dem Betrachter verschiedene Bereiche des riesigen Komplexes.

Eine recht konventionell gestaltete Außenansicht eröffnet als Tafel 76 die Reihe der Kolosseumsveduten (Abb. 95).<sup>1312</sup> Wie Piranesi wählt Rossini einen im Nordwesten gelegenen Betrachterstandpunkt und rückt die originale Fassade mit ihren Arkadengeschossen und der Attika in den Fokus der Darstellung. Darüber hinaus wird im rechten Teil der Komposition die riesige Bruchstelle sichtbar, mit der im Westen des Baus die Fassade abrupt endet und die den Blick auf die inneren Strukturen, die geborstenen Mauerzüge und Gewölbe der beiden konzentrisch verlaufenden Umgänge, freigibt. Diese Perspektive ermöglicht es dem Künstler, die einstige Pracht der antiken Architektur mit dem neuzeitlichen Erscheinungsbild der Ruine zu verknüpfen, in ähnlicher Weise, wie es in zahlreichen druckgraphischen Wiedergaben seit dem 16. Jahrhundert geschehen ist. Jedoch ist die Präzision, mit der Rossini jeden einzelnen Travertinstein der Fassade, jedes Kapitell und jede Konsole, aber auch die Beschädigungen, die Risse und Ausbrüche im Mauerwerk, detailliert erfasst, dem Vorbild Giovanni Battista Piranesis verpflichtet.<sup>1313</sup> Wie in der 1761 publizierten Außenansicht der „Vedute di Roma“ wird der Betrachter in unmittelbare Nähe des riesigen

---

<sup>1311</sup> Vgl.: Miller 2002, S. 7: „Das Großformat hält bei ihm [Rossini] den künstlerischen Anspruch Canalettos und Piranesis aufrecht, die Architektur-Vedute stehe gleichberechtigt neben dem Landschaftsbild. Nirgends ist der Einfluss Piranesis greifbarer als hier: in der Übersteigerung der Perspektiven, in der Dramatisierung der Architekturlinien, in der Beschwörung einer das flatternde Straßenleben übertönenden Atmosphäre unnahbarer Einsamkeit.“

<sup>1312</sup> Rossini 1823, Taf. 76: Radierung: 463 x 628 mm (Platte), 550 x 758 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Veduta dell’ Anfiteatro Flavio, detto il Colosseo“, beschr. l. u.: „A. Auanzi di parapetti fra gl’ Archi / B. Forami nella Cornice per dove passarano le antenne, alle quali era raccomandata la tenda che copriva l’ Anfiteatro“, beschr. r. u.: „C. Mensole sulle quali pesavano le antenne.“, beschr. r. u.: „D. uno degl’ ingressi principali / E. Monte Celio“, num. r. u.: „T. 76“, bez. l. u.: „Rossini dis. e inc.“, dat. r. u.: „Roma 1821“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4230 grgr raro. Vgl.: Petrucci 1953, S. 313, Kat. 76; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 64–65, Kat. 32; Pirazzoli 1990, S. 135; Luigi Rossini’s Views of Rome o. J., S. 22, Kat. 76.

<sup>1313</sup> So werden auch im Abbildungsteil von Nullo Pirazzolis Monographie zu Luigi Rossini die Außenansichten des Kolosseums, die Giovanni Battista Piranesi 1761 im Rahmen der „Vedute di Roma“ und die Luigi Rossini in seinen „Antichità Romane“ von 1823 veröffentlicht haben, unmittelbar einander gegenübergestellt: Pirazzoli 1990, S. 135. Für weitere Vergleiche der Rombilder Rossinis mit jenen Piranesis: Pirazzoli 1990, S. 124–143.



Komplexes versetzt (Abb. 87).<sup>1314</sup> Die steil aufragende, konvex gewölbte Fassade füllt nahezu sein gesamtes Sichtfeld aus. Die landschaftliche Umgebung wird weitgehend ausgeblendet. Lediglich im Hintergrund rechts ist ein Teil des Monte Celio sichtbar. Dieser wird mit dem Verweisbuchstaben „E“ versehen und in der Legende am unteren Blattrand benannt. Das eigentlich untergeordnete Hintergrundmotiv dient Rossini der Lokalisierung der Kolosseumsruine im Gefüge der Stadt Rom, in ähnlicher Weise, wie es bereits Giovanni Battista Piranesi durch die Gestaltung des Hintergrundes seiner 1761 veröffentlichten Vedute unternommen hat.

Obwohl Rossinis Radierung das Vorbild des 18. Jahrhunderts deutlich zu erkennen gibt, zeigen sich doch erhebliche Unterschiede bezüglich Komposition und Inhalt der Darstellung. Die drängende Dynamik, mit der Piranesi das Kolosseum aus dem illusionistischen Bildraum hinaus und in den realen Erfahrungsbereich des Betrachters hinein streben lässt, ist in der Darstellung Rossinis quasi neutralisiert. Die Architektur des Amphitheaters dominiert zwar die gesamte Komposition. Jedoch positioniert der Künstler das Hauptmotiv seiner Vedute im Zentrum eines großzügig angelegten Bildfeldes, mit gebührendem Abstand zu den seitlichen sowie den oberen und unteren Rändern. Er verzichtet zudem auf die von Piranesi entworfene, eigenwillige Perspektive, die eine extreme Nahansicht mit einem ebenso extremen Tiefensog in den illusionistischen Bildraum hinein zu verbinden wusste. Die Anzahl der sichtbaren Fassadenachsen ist deutlich reduziert: Rossinis Darstellung fokussiert einen fest umrissenen und konkret fassbaren Bereich der Ruine, nicht die Gesamtheit des überzeitlich-ewigen Kosmos Kolosseum.

Anders als Piranesi, der das Hauptmotiv seiner Vedute durch einen ganzen Katalog verschiedener Vordergrundmotive nicht nur flankiert, sondern in Teilen sogar verdeckt, präsentiert Rossini das Amphitheater als reine Architektur, die aus ihrer unmittelbaren Umgebung herausgehoben ist. In der vorderen Bildebene sind wenige menschliche Gestalten, quasi in respektvoller Distanz zu dem antiken Bauwerk, erkennbar. Jene Repoussoir-Motive, die in den Kompositionen Giuseppe Vasis und Giovanni Battista Piranesis der Überleitung in den illusionistischen Bildraum gedient haben, sind gänzlich verschwunden. Lediglich ein breiter Schatten zieht sich am unteren Rand des Bildfeldes entlang. In seiner geschwungenen

---

<sup>1314</sup> Giovanni Battista Piranesi: Radierung, beschr.: „Veduta dell’ Anfiteatro Flavio, detto il Colosseo“, 1761. Vgl.: Morazzoni 1921, S. 84, Abb. 82; Hind 1922 (1967), S. 55, Kat. 57; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 164, Kat. 1620; Petrucci 1953, S. 284, Kat. 781; Focillon 1964, S. 52, Kat. 758; Volkmann 1965, S. 33–34, Abb. 22; Robison 1978, S. 50, Kat. 276, Abb. 276; Wilton-Ely 1978, S. 47, S. 160, Taf. 58; Reudenbach 1979, S. 51–52, Abb. 51; Robison 1983, S. 32–33; Giovanni Battista Piranesi e la veduta a Roma e a Venezia 1990, S. 135, Kat. 81; Kissner 1990, S. 161, Kat. 342.1; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 234, Kat. 191; Garms 1995, 1, S. 152, 2, S. 139, C94; Höper 1999, S. 274, S. 276, Abb. 279, S. 388, Kat. 14.58; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600014, Kat. 1.58; Bevilacqua 2004, S. 108, Kat. III.24; Bevilacqua / Gori Sassoli 2006, S. 188.

Form greift er die Rundung der Kolosseumsfassade auf. Er fungiert hier offenbar als unterer Abschluss und stabilisierende Basis für die Komposition der Vedute.

Wie bereits in der 1817 publizierten Außenansicht des Kolosseums verbinden sich auch hier konkrete Veränderungen, die das antike Monument zu Beginn des 19. Jahrhunderts erfahren hat, mit einer neuen Sichtweise des Künstlers auf das bewährte Motiv. Die isolierte Position der Architektur ist der tatsächlichen Situation im nördlichen Bereich der Ruine verpflichtet. Hier sind durch umfangreiche Ausgrabungen zwischen 1810 und 1811 die hohen Schuttmassen, in denen die unteren Partien des Kolosseums im Laufe der Jahrhunderte versunken waren, abgetragen und der originale Stufenunterbau freigelegt worden. Die Entfernung der nachantiken Einbauten aus den Arkadenöffnungen der untersten Ordnung ermöglicht einen ungehinderten Blick in die inneren Umgänge und Korridore. Eine eigens errichtete Schutzmauer trennt das antike Bauwerk von seiner zeitgenössischen Umgebung.<sup>1315</sup>

Die in der Darstellung sorgfältig dokumentierten Zeugnisse archäologischer Forschung und konservatorischer Maßnahmen erstrecken sich bis auf Höhe jener Bruchstelle, die die Fassade des Amphitheaters abrupt enden lässt. Hier offenbart Rossini die hohen Ambitionen und zugleich die Grenzen, die die Auseinandersetzung seiner Zeitgenossen mit dem mächtigen Erbe des antiken Rom prägt.

In den Veduten Rossinis hat sich das Bild der Kolosseumsruine, wie es von Giuseppe Vasi und Giovanni Battista Piranesi, von Friederike Brun und Jean Paul entworfen wurde, grundlegend gewandelt. Der Künstler des 19. Jahrhunderts verknüpft das Streben nach einer adäquaten Wiedergabe überzeitlicher „Magnificenza“ im Sinne des 18. Jahrhunderts mit einer zuverlässigen Dokumentation der aktuellen wissenschaftlichen und konservatorischen Arbeiten.<sup>1316</sup>

Möglicherweise gerade dieser Spagat zwischen Tradition und Neuerung führt zu Unstimmigkeiten in der Konzeption von Rossinis Radierung. Wie Piranesi entwirft auch er die Außenansicht des Baus als eine konzentrierte Darstellung, die die landschaftliche

<sup>1315</sup> Zu den Ausgrabungen und Sicherungsarbeiten die während der französischen Verwaltung am Außenbau und im Inneren des Kolosseums durchgeführt worden sind: Di Macco 1971, S. 99–101; Tittoni 1982a, S. 25–26; Consalvi 1999, S. 53–54; Rea 1996, S. 56; Rea 1999a, S. 218; Brice 2002, S. 367; Connolly 2005, S. 174.

<sup>1316</sup> In seinen „Promenades dans Rome“ bezeugt Stendhal die rege Tätigkeit seiner Zeitgenossen im Inneren der Kolosseumsruine: „Rome, 16 août 1827 [...] Il faut être seul dans le Colisée; souvent vous serez gêné par les murmures pieux des dévots, qui par troupes de quinze ou vingt, font les stations du Calvaire, ou par un capucin qui, depuis Benoît XIV, qui restaura cet édifice, vient prêcher ici le vendredi. Tous les jours, excepté au moment de la sieste ou le dimanche, vous rencontrez des maçons servis par des galériens; car il faut toujours réparer quelque coin de ruines qui s’écroule. Mais cette vue singulière finit par ne pas nuire à la rêverie. [...] Rome, 17 août 1827. Que de matinées heureuses j’ai passées au Colisée, perdu dans quelque coin de ces ruines immenses! Des étages supérieurs on voit en bas, dans l’arène, les galériens du pape travailler en chantant. Le bruit de leurs chaînes se mêle au chant des oiseaux, tranquilles habitants du Colisée.“ Zit. nach: Stendhal 1829 (1997), S. 18, S. 26. Vgl.: Stendhal 1829 (1982), S. 39, S. 49.

Einbettung der Ruine weitgehend ausblendet. In erster Linie durch die Gestaltung atmosphärischer Werte, der Wirkung von Licht und Schatten in den verschiedenen Bereichen der Komposition, entwickelt der Künstler den illusionistischen Bildraum. Er greift hier auf Lösungen zurück, die bereits im Werk Piranesis erprobt worden sind: Die steil aufragende Fassade des Amphitheaters wird von einem weiten Himmel mit tief liegendem Horizont hinterfangen. Die Wolken des Himmels und die Außenmauer der Ruine bilden einen Hell-Dunkel-Kontrast, der die Präsenz der Architektur zu steigern vermag, in ähnlicher Weise, wie es in den „Vedute di Roma“ Piranesis geschehen ist. Die jenseits der westlichen Bruchstelle sichtbare Innenwand des zweiten Korridors ist in einen dunklen Schatten gehüllt. Ein heller Fleck löst sich jedoch aus dem Dunkel dieser Partie. Hier akzentuiert Rossini ein einzelnes Motiv, das aus der von ihm gewählten Perspektive eigentlich zwischen den mächtigen Travertinsteinen der Außenmauer optisch zurücktreten müsste, die von Papst Benedikt XIV. 1750 angebrachte Inschriftentafel über dem westlichen Haupteingang der Ruine.<sup>1317</sup> Mit der Isolierung dieses Details aus der Gesamtheit der antiken Architektur entfernt sich der Künstler dezidiert von seinem Vorbild Piranesi, der in seinen Radierungen eine komplexe und doch in sich geschlossene Kolosseumswelt entworfen hat. Die Inschriftentafel erscheint gleich einem Fremdkörper: Anders als ihre steinerne Umgebung ist sie nicht der vereinheitlichenden Wirkung von Licht und Schatten unterworfen. Sie präsentiert sich als ein hell erstrahlendes und zugleich körperlos-abstraktes Zeugnis einer früheren Inanspruchnahme des Kolosseums durch das Papsttum.<sup>1318</sup>

Das Bemühen Rossinis um eine sachliche Dokumentation des Bestehenden und sein Verzicht auf eine dramatische Inszenierung der Ruine prägen den Umgang des Künstlers mit dem druckgraphischen Medium der Radierung. Die breite Palette verschiedener Zeichen, die Piranesi für die Ausarbeitung seiner malerischen Veduten genutzt hat, wird durch eine sachlich-strenge, fast monoton wirkende Linienführung ersetzt. Rossini betont dezidiert die graphische Qualität seiner Kompositionen: Die Motive der Darstellung, die Elemente des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes, die beleuchteten und die verschatteten Partien sind aus gleichmäßig gezogenen, lediglich in ihrer Dichte variierenden Schraffuren zusammengesetzt.

<sup>1317</sup> Zu der Inschriftentafel Papst Benedikts XIV: Colagrossi 1913, S. 221; Rea 1999a, S. 214; Borsellino 2000, S. 221.

<sup>1318</sup> Vgl.: Miller 2002, S. 7: „Wann immer Rossini mit seinem großen Vorgänger in Konkurrenz treten muß – und das ist buchstäblich bei jedem Blatt dieser auf die Hauptansichten beschränkten Radierungsfolge notwendig – sucht er nach einem bisher nicht beobachteten, aber charakteristischen Detail oder nach einem bisher übersehenen Standpunkt: der Blick auf das Forum so gewählt, daß man die abschüssige Treppe links neben dem Capitolsplatz noch als Teil des Bildes wahrnehmen kann, und daß auch der marmertinische Kerker noch in seiner Zugehörigkeit zu dem durch das Hochformat sichtbar gemachten Prozessionsweg über das Campo Vaccino erkennbar wird. Er verkürzt das von Piranesi als ummantelte Unendlichkeit und als Vulkankrater aufgefaßte Kolosseum zum Durchblick aus den ganz nahe gerückten Rundbögen der Zugänge auf das steinerne Labyrinth des Innenraums, vor dem jeder Besucher zurückschrecken müßte.“

Das Weich-Changierende in den Radierungen Piranesis ist einer linear-kühlen Strenge gewichen. Gerade in der Wiedergabe atmosphärischer Werte, in dem von Wolken durchzogenen Himmel sowie dem Spiel von Licht und Schatten auf der steinernen Oberfläche der Ruine und in der Landschaft, offenbart sich die große Distanz zu dem Vorbild des 18. Jahrhunderts.<sup>1319</sup>

Während Piranesis Darstellung des Kolosseums als ein eigenständiges Kunstwerk auf dem römischen Druckgraphikmarkt erscheint, entwickelt Rossini seine Vedute im Kontext von vier weiteren Radierungen, die demselben Monument gewidmet sind. Wie bereits in seinem frühen Vedutenwerk von 1817 erschließt er dem Betrachter auch hier mehrere Bereiche der komplexen Architektur. Im Anschluss an die Aufnahme des Äußeren wendet sich der Künstler dem Inneren der Kolosseumsruine zu. Die Tafeln 77<sup>1320</sup> und 78<sup>1321</sup> sind als zwei aufeinander beziehende Pendanten entworfen: Rossini wählt als Betrachterstandpunkt jene radial orientierten Korridore, die in dem antiken Gebäude einander gegenüber liegen und von den Haupteingängen im Westen und Osten der Fassade, der „Porta Triumphalis“ und der „Porta Libitinis“, in die Arena hineingeführt haben (Abb. 96–97). Die Positionierung des Betrachters im Inneren dieser Gänge prägt in entscheidendem Maße die Gestaltung der beiden Veduten. Die aus riesigen Travertinquadern gemauerten Bögen und Pfeiler der Korridore begrenzen das Sichtfeld und bilden zugleich eine Rahmung für die Komposition. Die Darstellung ist als ein Blick aus dem dunkel verschatteten, von Mauern umschlossenen Vordergrund in ein weites helles Areal hinein konzipiert. Sowohl das Innere des Kolosseums,

---

<sup>1319</sup> „Wenn er [Rossini] in einem Punkt Piranesi nicht nachfolgte, dann war es in seiner Radiertechnik, die auch unter den stärksten Inhaltsimpulsen seiner Architekturlandschaften immer nüchtern, immer zurückhaltend bleibt. Nichts von der pulsierenden Leidenschaft Piranesis, die Vision noch in die Parallelschraffuren und Rastrierungen auf die Platte zu bannen. Parallelen bleiben Parallelen, eine einmal begonnene graphische Behandlung eines Mauerstücks, einer Säule, einer Pflasterung wird konsequent und beinahe gleichgültig durchgehalten. Schatten und Licht werden schroff einander gegenübergestellt, mit prachtvoller Wirkung im Ganzen, ohne Leben im Detail. Darin ist Rossini ein Schüler der nüchternen Zwischengeneration zwischen dem Barockklassizismus von Piranesi und Charles-Louis Clérisseau einerseits und andererseits der Stimmungskunst der späteren Zwanziger und Dreißiger Jahre, der von den französischen und deutschen Romantikern auf Italien übergreifen sollte. Seine Vorbilder sind da die Architekten der Achtziger Jahre, die im weitesten Sinn zum phantastischen Rationalismus der französischen Revolutionsarchitektur rechnen, und in der Behandlung des graphischen Metiers die Klassizisten. Der programmatische Gegensatz Francesco Piranesis zu seinem Vater gilt auch noch für Luigi Rossini: die äußeren Wirkungen sollen hervorgebracht werden ohne die täuschende Spielfreude in der Linienführung, die den alternden Magier dazubachte, bei der Überarbeitung seiner Platten die Intensität der Schatten durch Daumenverwischungen der Druckerschwärze hervorzubringen.“ Zit. nach: Miller 2002, S. 8. Vgl. auch: Collina 2000, S. 90.

<sup>1320</sup> Rossini 1823, Taf. 77: Radierung: 454 x 360 mm (Platte), 758 x 562 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Veduta degl'avanzi d'uno dei principali ingressi del Colosseo“, num. r. u.: „T. 77“, bez. l. u.: „Rossini dis. e inc.“, dat. r. u.: „Roma 1819“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4230 grgr raro. Vgl.: Petrucci 1953, S. 313, Kat. 77; Luigi Rossini's Views of Rome o. J., S. 22, Kat. 77.

<sup>1321</sup> Rossini 1823, Taf. 78: Radierung: 543 x 394 mm (Platte), 757 x 555 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Veduta dell'altro principale Ingresso, del Colosseo“, beschr. l. u.: „A. Tempio di Venere, e Roma“, num. r. u.: „T. 78“, bez. l. u.: „Rossini dis. e inc.“, dat. r. u.: „Roma 1822“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4230 grgr raro. Vgl.: Petrucci 1953, S. 313, Kat. 78; Luigi Rossini's Views of Rome o. J., S. 22, Kat. 78.

die Arena mit ihren nachantiken Einbauten, den Überresten des Zuschauerraumes und der hohen Nordfassade, als auch die landschaftliche Umgebung mit dem Kloster von Santa Francesca Romana und der Ruine des Venus- und Romatempels werden, wenn auch in einem eng gefassten Ausschnitt, präsentiert.

Bereits Piranesis „Antichità Romane“ von 1748 verfügt über eine ähnlich konzipierte Vedute, in der das Hauptmotiv aus dem Inneren des Kolosseums fokussiert wird: Eine jener Arkaden, die einst Zutritt in das Amphitheater gewährt haben, dient als Rahmen für eine Darstellung des Konstantinsbogens (Abb. 81).<sup>1322</sup> Wie Rossini gestaltet auch Piranesi seine Vedute als einen Blick aus dem Dunkel der Kolosseumsruine hinaus auf ein nahe gelegenes, bedeutendes Monument des antiken Rom. In der unmittelbaren Gegenüberstellung dieser Radierung mit jener des Venus- und Romatempels aus Rossinis „Antichità Romane“ zeigen sich jedoch die grundlegenden Unterschiede in der Graphik beider Künstler. Während Piranesi die spezifische Wirkung des Lichts im illusionistischen Bildraum und auf den verschiedenen Motiven, in der Wölbung der Kolosseumsarkade, auf den niedrigen Häusern und dem monumentalen Konstantinsbogen sowie in der nur schemenhaft erkennbaren Landschaft des Hintergrundes, einzufangen sucht, bemüht sich Rossini in erster Linie um eine nüchtern-präzise Dokumentation der abzubildenden Elemente: Die Apsis der Tempelruine, der Kirchturm von Santa Francesca Romana und die Klostergebäude werden detailliert erfasst (Abb. 97). Trotz ihrer Distanz zu der Position des Betrachters erscheinen sie als klar umrissene, nahezu greifbare Baukörper. Die freie und doch subtile Verwendung verschiedener graphischer Zeichen, mit der Piranesi seine Komposition in ein weiches und changierendes Licht zu tauchen wusste, ist einer strengen Linienführung gewichen. Die einzelnen Motive in Rossinis Vedute, der Eingangsbogen des Kolosseums mit dem schmalen Wachhäuschen, die Erdhügel im freien Gelände und die Architekturen im Klosterbezirk von Santa Francesca Romana, sind mit gleichbleibender Präsenz hintereinandergestaffelt. Allein die Größenverhältnisse zwischen den Elementen des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes definieren die jeweilige Entfernung zu dem Betrachterstandpunkt und suggerieren eine Form von Räumlichkeit. Atmosphärische Werte verlieren sich weitgehend in der kühlen und kalkulierbaren Welt der Druckgraphik Luigi Rossinis.

<sup>1322</sup> Piranesi 1748 (nach 1778), Taf. 9. Vgl.: Höper 1999, S. 327, Kat. 8.9. In Antonio Nibbys „Les monuments plus célèbres de Rome ancienne“ von 1818 wird eine ähnliche Perspektive entworfen. Hier wird der Blick des Betrachters aus dem Inneren der Kolosseums, durch eine der Eingangsarkaden hindurch, in die freie Landschaft, den Palatinshügel und den dort gelegenen Monumenten des antiken Rom gelenkt: Nibby 1818, Taf. 48: Radierung: 148 x 200 mm (Platte), 201 x 274 mm (Blatt), beschr. l. u.: „Veduta del Palazzo Imperiale dal Colosseo“, beschr. r. u.: „Vue du Palais Imperial prise du Colisée“, num. r. o.: „48“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4180 raro.

Die folgende Tafel 79 führt den Betrachter tiefer in das Innere der Kolosseumsruine (Abb. 98).<sup>1323</sup> Seine Position ist nun in einem jener Korridore, die einst konzentrisch unter dem Zuschauerraum verlaufen sind, zu lokalisieren. Die mächtig emporragenden Überreste des Amphitheaters, Pfeiler, Treppen und Gewölbe, dominieren die Komposition. Auf den oberen Kanten der Mauerzüge ist dichte Vegetation zu erkennen. Mehrere Figuren treten zu Füßen der gewaltigen Steinmassen auf, ein Mann mit einem Zeichenbrett, der in ein angeregtes Gespräch mit zwei Begleitern vertieft zu sein scheint, ein sitzender Mönch sowie zwei schemenhafte Gestalten, die sich lediglich als dunkle Silhouetten gegen ihre hellere Umgebung abzeichnen. Durch die Größenunterschiede zwischen den Menschen und den sie umfangenden Mauern werden die riesigen Dimensionen der antiken Architektur deutlich.

Für diese Innenansicht scheint das Vorbild Piranesis außerordentlich prägend gewesen zu sein. In den rechten Teil der Komposition setzt Rossini zwei gewaltige Travertinpfeiler, die durch einen gemauerten Bogen miteinander verbunden sind. Dieses Architekturmotiv rückt der Künstler in unmittelbare Nähe zu der vordersten Bildebene. Die Pfeiler scheinen fast aus dem illusionistischen Bildraum hinaus und in den realen Erfahrungsbereich des Betrachters hineinzudrängen. Bereits Piranesi verwendet in seinen Innenansichten des Kolosseums, die er 1756 in den „Antichità Romane“<sup>1324</sup> und um 1766 im Rahmen der „Vedute di Roma“<sup>1325</sup> publiziert, ähnlich prägnant in den Vordergrund der Darstellung postierte Motive (Abb. 84, 88). Die ursprüngliche Idee wandelt sich jedoch in der Radierung Luigi Rossinis. Während Piranesi die konzentrierte Wiedergabe nahansichtiger Elemente mit der Darstellung eines tiefenillusionistischen Bildraumes kombiniert und zugleich die spezifische Wirkung des Lichts in den verschiedenen Bereichen seiner Komposition einzufangen sucht, beschränkt sich Rossini auf die Dokumentation der reinen Architektur. Mauern, Pfeiler, Treppen und Gewölbe werden als feste und unverrückbare Volumina präzise mit der Radiernadel nachgezeichnet. Die Pflanzen fungieren nur als ein ergänzendes Attribut. Stein und Natur

<sup>1323</sup> Rossini 1823, Taf. 79: Radierung: 461 x 390 mm (Platte), 759 x 556 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Veduta di porzione degli avanzi dell’ambulacro del piano terra nel Colosseo“, num. r. u.: „T. 79“, bez. l. u.: „Rossini dis. e inc.“, dat. r. u.: „Roma 1820“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4230 grgr raro. Vgl.: Petrucci 1953, S. 313, Kat. 79; Pirazzoli 1990, S. 136; Oehler 1997, S. 97, Kat. 20.3; Luigi Rossini’s Views of Rome o. J., S. 22, Kat. 79.

<sup>1324</sup> Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 37, Fig. 2. Vgl.: Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 163–164, Kat. 1619; Petrucci 1953, S. 243, Kat. 38b; Focillon 1964, S. 24, Kat. 216; Monferini 1978, S. 38, Kat. 162, Abb. 162; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 401, Kat. 351; Höper 1999, S. 339, Kat. 10.72; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600010, Kat. 1.1.72.

<sup>1325</sup> Giovanni Battista Piranesi: Radierung, beschr.: „Veduta dell’Interno dell’Anfiteatro Flavio detto il Colosseo“, um 1766. Vgl.: Giesecke 1911, S. 52, S. 69, Kat. 99; Morazzoni 1921, S. 84, Abb. 83; Hind 1922 (1967), S. 60, Kat. 78; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 164, Kat. 1620; Petrucci 1953, S. 284, Kat. 783; Focillon 1964, S. 52, Kat. 760; Wilton-Ely 1978, S. 47, S. 160, Taf. 78; Cavazzi / Margiotta 1989, S. 70; Kissner 1990, S. 161, Kat. 342.1; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 254, Kat. 211; Höper 1999, S. 274, S. 276, Abb. 280, S. 390, Kat. 14.78; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600014, Kat. 1.78; Bevilacqua 2004, S. 108, Kat. III.22; Bevilacqua / Gori Sassoli 2006, S. 208.

verschmelzen nicht in einer Ruinenlandschaft, wie es in den Radierungen Piranesis und insbesondere in jenen Johann Christian Reinharts geschehen ist. Anders als Piranesi nutzt Rossini nicht die komplexe Struktur der Kolosseumsruine, um mithilfe einer breiten Palette graphischer Mittel den Effekten des Sonnenlichts im architektonischen Raum nachzuspüren. Das in die Ruine einfallende Licht lässt helle und dunkle Tönungen auf den verschiedenen Oberflächen entstehen, entfaltet jedoch keine atmosphärische Wirkung.

Die Konzentration auf die architektonische Präsenz des römischen Amphitheaters ist auch für die Gestaltung der folgenden Radierungen grundlegend. Der dokumentarische Charakter des Vedutenwerks wird hier in besonderem Maße thematisiert. Der Künstler bietet zu einem bestimmten Bereich der Ruine, jenem Areal, wo sich in antiker Zeit die Arena erstreckt hat, zwei separate Aufnahmen (Abb. 99–100). Nicht allein das aktuelle Erscheinungsbild des Baus wird hier erfasst.<sup>1326</sup> Vielmehr ergänzt Rossini die eigenen Beobachtungen um ein visuelles Zeugnis, das einen vorübergehenden Zustand im Jahr 1813, also vor der Ankunft des Künstlers in Rom, dokumentiert.<sup>1327</sup> Die Bildunterschrift weist ausdrücklich auf die Verwendung einer Vorlage von der Hand eines anderen Künstlers, des Simone Pomardi, hin. In dieser Radierung wird, ausgehend von einem Betrachterstandpunkt nahe dem westlichen Haupteingang der Ruine, das Innere des Amphitheaters in einer umfassenden Gesamtansicht präsentiert. Im Zentrum der Darstellung stehen die unter dem Niveau der Arena existierenden Substruktionen, die zwischen 1811 und 1813 im Rahmen umfangreicher Ausgrabungen freigelegt worden sind.<sup>1328</sup> Bereits 1814 sind diese Strukturen jedoch, wie Rossini selbst bezeugt, wieder zugeschüttet worden.<sup>1329</sup>

Wie in der Außenansicht des Kolosseums von 1817 und jener von 1823 beweist Rossini hier ein ausgeprägtes Interesse für die archäologischen Untersuchungen und die modernen

<sup>1326</sup> Rossini 1823, Taf. 81: Radierung: 452 x 658 mm (Platte), 559 x 757 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Veduta del grand'interno dell' Anfiteatro Flavio, detto il Colosseo“, num. r. u.: „T. 81“, bez. l. u.: „Rossini dis. e inc.“, dat. r. u.: „Roma 1823“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4230 grgr raro. Vgl.: Petrucci 1953, S. 313, Kat. 81; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 65, Kat. 34; Luigi Rossini's Views of Rome o. J., S. 22, Kat. 81.

<sup>1327</sup> Rossini 1823, Taf. 80: Radierung: 361 x 460 mm (Platte), 557 x 758 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Interno del Colosseo scavato nel 1814, e ricoperto nel 1814. / A. Podio ove stavano le Fiere prima dello Spettacolo“, num. r. u.: „T. 80“, bez. l. u.: „Pomardi dis.“, bez. und dat. r. u.: „Rossini inc. Roma 1820“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4230 grgr raro. Vgl.: Petrucci 1953, S. 313, Kat. 80; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 65, Kat. 33; Pirazzoli 1990, S. 136; Luigi Rossini's Views of Rome o. J., S. 22, Kat. 80.

<sup>1328</sup> Zu den unter der Leitung Carlo Feas durchgeführten Ausgrabungen im Bereich der Arena: Colagrossi 1913, S. 231–241; Di Macco 1971, S. 101; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 65; Rea 1996, S. 56–57; Schingo 1998, S. 196–201; Consalvi 1999, S. 54; Rea 1999a, S. 218; Connolly 2005, S. 175–176.

<sup>1329</sup> Vgl.: Schingo 1998, S. 200–201: „La decisione di reinterare l'arena scavata, attuata a tardo autunno del 1814, appare essere dovuta non tanto ai ben noti problemi idraulici, quanto alla volontà di ripristinare il piano delle cappelle della 'Via Crucis', su pressione del cardinale decano. È evidente come, nel desiderio di trattare il monumento come una reliquia, il reinterro abbia avuto valenza riparatrice alla 'ferita' rivoluzionaria rappresentata degli scavi.“

Sicherungsmaßnahmen, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Kolosseum durchgeführt worden sind. Die unter der Arena erhaltenen Mauerzüge rücken in den Fokus der Betrachtung. Die Rahmenarchitektur, die Überreste der Umgänge und des Zuschauerraumes sowie die hochaufragende Außenwand und die nachantiken Einbauten, treten demgegenüber weit zurück. Der Blick konzentriert sich auf die hell ausgeleuchteten Substruktionen.

Trotz dieses dezidierten Bemühens um die Dokumentation einer archäologischen Maßnahme des frühen 19. Jahrhunderts, lassen sich in der Gestaltung dieser Radierung doch einige Analogien zu dem Werk Giovanni Battista Piranesis feststellen. Sämtliche Details im Inneren der Kolosseumsruine werden eingehend geschildert. Im Vordergrund sind einzelne Architekturfragmente postiert, die gegenüber den daneben auftretenden menschlichen Gestalten überdimensional wirken und somit durchaus an die gewaltigen Mauermassen in Piranesis „Vedute di Roma“ und den „Antichità Romane“ von 1756 erinnern (Abb. 84, 88). Jedoch konzentriert sich Rossini auch hier in erster Linie auf eine nüchterne Wiedergabe der architektonischen Realität. Die Mauern in den verschiedenen Bereichen des Amphitheaters, die Überreste der Korridore, des Zuschauerraumes, der Fassade und schließlich auch der Arena mit ihren Substruktionen, stellen sich als ein undurchdringliches Labyrinth aus massivem Gestein dar. Die jenseits der Arena aufragenden Mauerzüge im östlichen Bereich der Ruine, die Kapelle Santa Maria della Pietà und der Sperone Pius' VII. präsentieren sich als ebenso feste und greifbare Baukörper wie die nahansichtigen Architekturfragmente im Vordergrund der Vedute.

Luigi Rossini entwickelt in seinem Werk von 1823 jene Erfahrungen, die er in Auseinandersetzung mit den Vorbildern des 18. Jahrhunderts gesammelt hat, weiter und entwirft neue Perspektiven auf das altbewährte Motiv des römischen Amphitheaters. Der Künstler verknüpft konventionelle, den Sehgewohnheiten seiner Zeitgenossen konforme Bildfindungen, die sich bezüglich Motiv und Ausdruck in die Tradition Giovanni Battista Piransis einfügen, mit eigenen Lösungen, die den Veränderungen des frühen 19. Jahrhunderts gerecht zu werden suchen.

Im Jahr 1829 veröffentlicht Luigi Rossini eine weitere Sammlung von Radierungen, in denen neue Wiedergaben des römisch-antiken Amphitheaters geboten werden. Die Tafeln der „Sette Colli di Roma Antica e Moderna“ thematisieren die Stadt Rom nun als ein komplexes Gefüge, dessen Struktur in antiker wie moderner Zeit von den Hügeln des Palatin, Kapitol, Quirinal,



Caelius, Aventin, Viminal, Esquilin, Vatikan, Gianicolo und Pincio bestimmt wird.<sup>1330</sup> Diese urbanen Areale werden in Rekonstruktionen und Bestandsaufnahmen, in Grundrissen und Veduten, dokumentiert. Ein sich über vier Tafeln erstreckendes Panorama, das Rossini nach eigener Aussage vom Campanile der Kirche Santa Francesca Romana aufgenommen hat, beschließt das ambitionierte Werk.<sup>1331</sup> Das Motiv des Amphitheaters tritt in mehreren Tafeln in Erscheinung: Entsprechend dem Konzept der Publikation wird es eingebettet in den topographischen und landschaftlichen Kontext, in Grundriss-Rekonstruktionen und Ansichten des Monte Celio und des Monte Esquilino sowie in einer der vier Tafeln des von Santa Francesca Romana aufgenommenen Panoramas gezeigt.<sup>1332</sup>

In der Radierung „Il Monte Esquilino“ entwirft Rossini eine Ansicht, die von einem auf dem Palatinshügel gelegenen Betrachterstandpunkt konzipiert ist (Abb. 101).<sup>1333</sup> Der Blick wird über die Motive des Vordergrundes, eine reiche Landschaft mit antiken Bruchstücken, Mauerzügen und einer üppigen Pflanzenwelt, in die Senke des Kolosseumstals hinein gelenkt. Das klassische Ensemble antiker Architektur, der Triumphbogen des Konstantin, die Meta Sudans und das flavische Amphitheater, beherrscht den Mittelgrund der Komposition. Das eigentliche Hauptmotiv der Vedute, der Monte Esquilino mit seinen prominenten Monumenten aus antiker und nachantiker Zeit, den Titusthermen, Santa Maria Maggiore und San Pietro in Vincoli, ist dagegen weit in den Hintergrund gerückt. Rossini erschließt hier ein riesiges Areal mit bedeutenden Bauwerken, die mit Verweisbuchstaben im Bild gekennzeichnet und über eine Legende am unteren Blattrand identifiziert werden, in ähnlicher Weise, wie es in Radierungen des 17. und 18. Jahrhunderts, in Veduten des Lievin Cruyl und des Giuseppe Vasi, geschehen ist.<sup>1334</sup> Mit beiden Künstlern verbindet Rossini das Anliegen,

<sup>1330</sup> Zu der Publikation: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 15, S. 212, Kat. 7; Brunet 1860–1880, Bd. 4, Sp. 1408; Petrucci 1953, S. 318–319, Kat. 175–207; Borroni 1962, S. 292, Kat. 8323; Cavazzi 1982a, S. 20; Cavazzi 1982c, S. 101; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 99–129, Kat. 83–107; Kissner 1990, S. 189, Kat. 399; Pirazzoli 1990, S. 165–193; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 300, Kat. 8934.

<sup>1331</sup> Rossini 1829, Taf. 27–30. Vgl.: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 15, S. 211, Kat. 1; Petrucci 1953, S. 319, Kat. 201–204; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 106–109, Kat. 87a–d; Pirazzoli 1990, S. 190–192.

<sup>1332</sup> Rossini 1829, Taf. 15 („Il Monte Celio. Veduta presa sul Palatino negli orti Britannici“), Taf. 16 („Restauro del Monte Celio e dei Septi Giulii“), Taf. 21 („Il Monte Esquilino da vero presa sul Palatino d’avanti l’Arco di Costantino nella vigna Barberini“), Taf. 22 („Restauro del Monte Esquilino e Viminale“), Taf. 27 („Panorama, Tavola I“).

<sup>1333</sup> Rossini 1829, Taf. 21: Radierung: 555 x 811 mm (Platte), 718 x 976 mm (Blatt), beschr. m. u.: „IL MONTE ESQVILINO“, beschr. l. u.: „dal vero presa sul Palatino d’avanti l’Arco di Costantino nella vigna Barberini 1. Arco di Costantino. 2. Colosseo. / 3. Meta sudante. 4. Terme di Tito. 5. S. M.<sup>a</sup> Maggiore. 6. S. Pietro in Vincoli ivi luogo della Casa Merulana.“ beschr. r. u.: „7. Sostruzioni di Venere, e Roma. 8. Falde del Monte Celio. 9. li SS. Quattro. 10. S. Pietro, e Marcellino. / 11. Acquedotti dell’acqua Felice. 12. Orto Botanico.“, bez. l. u.: „Rossini dis. e inc.“, dat. r. u.: „Roma 1827.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.10.G.3. Vgl.: Petrucci 1953, S. 319, Kat. 195; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 118–119, Kat. 96–97; Pirazzoli 1990, S. 182–183; Fiorani / Bonetti o. J. (ca. 1990), Abb. 24, Kat. 24.

<sup>1334</sup> Cruyl / De Rossi 1666, Taf. 2. Vgl.: Egger 1927, S. 187; Egger 1932, Bd. 2, S. 17, Taf. 31, Jatta 1992, S. 117–118, Kat. 64, S. 154–155, Kat. 3 S. Vasi 1747–1761, Bd. 2, Taf. 33. Vgl.: Scalabroni 1982, S. 65, Kat. 104; Coen 1996, S. 75; Gori Sassoli 1992, S. 13.

den komplexen urbanen Raum mit seinen verschiedenen Sehenswürdigkeiten in einer detaillierten und zugleich umfassenden Darstellung wiederzugeben.<sup>1335</sup>

Zugleich wird jedoch auch hier die besondere Verpflichtung des Künstlers gegenüber seinem großen Vorbild des 18. Jahrhunderts deutlich: Giovanni Battista Piranesi hat in einer wohl zwischen 1746 und 1748 entstandenen „Veduta dell’Arco di Costantino, e dell’Anfiteatro Flavio detto il Colosseo“ eine analoge Perspektive auf die Monumente in der Senke zwischen Palatin, Esquilin und Caelius entworfen (Abb. 86).<sup>1336</sup> Wie Rossini bereichert Piranesi den Vordergrund seiner Komposition, den sich quasi zu Füßen des Betrachters erstreckenden Palatin, mit einer Fülle an Bildmotiven, Architekturfragmenten, Staffagefiguren und Vegetation. Piranesi wählt jedoch einen enger gefassten Bildausschnitt als Rossini: Er fokussiert das Architekturensemble aus Kolosseum, Konstantinsbogens und Meta Sudans. Weite Teile der landschaftlichen und urbanen Umgebung blendet er aus. Wie bereits die Formulierung seines Bildtitels nahelegt, stehen die antiken Monumente im Zentrum der Betrachtung. Die genaue Dokumentation der steinernen Zeugnisse der Vergangenheit verbindet Piranesi mit einer sorgfältigen Wiedergabe der spezifischen Wirkung des Lichts in den verschiedenen Bereichen seiner Komposition. Wieder lässt eine unmittelbare Gegenüberstellung der Veduten beider Künstler erkennen, wie weit sich Rossini in der graphisch-strengen Ausarbeitung seiner Radierung von der malerischen Bildsprache Piranesis entfernt hat.

Wie in seinen zuvor publizierten Ansichten des Kolosseums, versucht Rossini auch hier der Realität des 19. Jahrhunderts und den weitreichenden Veränderungen, die das prominente Monument und seine unmittelbare Umgebung in dieser Zeit erfahren haben, gerecht zu werden. Die Ruine des römischen Amphitheaters, die in den „Antichità Romane“ von 1823 als isolierte Architektur, als ehrfurchtgebietendes Zeugnis der römischen Antike und zugleich

<sup>1335</sup> In ähnlicher Weise geschieht dies auch in der Panorama-Ansicht, die Luigi Rossini mit der 27. Tafel der „Sette Colli di Roma Antica e Moderna“ entwirft. Vgl.: Rossini 1829, Taf. 27: Radierung: 565 x 835 mm (Platte), 728 x 1008 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Panorama Tavola I“, beschr. u.: „Terme di Tito“, „S. Giovanni Laterano“, „Li S. Quattro“, „Colosseo“, „Tempj di Venere, e Roma qui attacca il Conv. di S. M.<sup>a</sup> Nuova“, „Montagne dei contorni di Roma Frascati ec.“, „S. Stefano Rotondo“, „Arco di Costantino“, „S. Gio. e Paolo“, „Falde del Celio“, „Acquedotti Terme di Caracalla“, „S. Gregorio“, „Avan.i del Palatino.“, bez. u. dat. l. u.: „Rossini disegnò dal vero sulla Torre di S. Maria Nuova quasi nel mezzo del Foro Romano, ed inc. 1827“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.10.G.3. Vgl.: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 15, S. 211, Kat. 1; Petrucci 1953, S. 319, Kat. 201; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 106, Kat. 87a; Pirazzoli 1990, S. 190, S. 192; Fiorani / Bonetti o. J. (ca. 1990), Abb. 28, Kat. 28.

<sup>1336</sup> Giovanni Battista Piranesi: Radierung, beschr.: „Veduta dell’Arco di Costantino, e dell’Anfiteatro Flavio detto il Colosseo“, um 1746–1748. Vgl.: Hind 1922 (1967), S. 55, Kat. 56; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 42, Kat. 382; Petrucci 1953, S. 284, Kat. 784; Focillon 1964, S. 54, Kat. 805; Volkmann 1965, S. 32–33, Abb. 21; Robison 1970, S. 194–195, Kat. 56; Robison 1978, S. 49, Kat. 252; Wilton-Ely 1978, S. 34, S. 47, S. 160, Kat. 19; Robison 1983, S. 18–21; Kissner 1990, S. 161, Kat. 342.1; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 195, Kat. 152; Höper 1999, S. 275, Abb. 278, S. 383, Kat. 14.19; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600014, Kat. 1.19; Bevilacqua / Gori Sassoli 2006, S. 149, S. 274, Kat. 8.5.

als Gegenstand archäologischer Untersuchungen und konservatorischer Maßnahmen erschienen ist, präsentiert sich nun als ein Bestandteil des zeitgenössischen Rom. Gemeinsam mit den bedeutenden antiken und christlichen Sehenswürdigkeiten des Monte Esquilino und des Monte Celio wird das Kolosseum eingebettet in die weite, von Hügeln durchzogene Landschaft gezeigt. Rossini dokumentiert die Topographie, die Natur und Architektur in den verschiedenen Ebenen des Bildraumes mit gleichbleibender Präzision. Sein Streben nach einer nüchternen und ausführlichen Bestandsaufnahme der römischen Wirklichkeit prägt gleichermaßen die Wiedergabe der Kolosseumsruine. Zu jenen beiden Faktoren, die über die Jahrhunderte hinweg die Wahrnehmung und Darstellung des prominenten Monuments geprägt haben, die Größe und Pracht der antiken Architektur einerseits und die von Zerstörung gezeichnete Ruine andererseits, tritt nun ein dritter Faktor hinzu: Jene Sicherungsmaßnahmen, die in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts im Auftrag Pius' VII. und Leos XII. durchgeführt worden sind, die Errichtung riesiger Stützmauern im westlichen und östlichen Bereich der Fassade, haben in einem bisher nicht gekannten Ausmaß das äußere Erscheinungsbild der Architektur verändert, gerade in jenen Partien, die von den Künstlern des 16. bis 18. Jahrhunderts immer wieder in das Zentrum der Betrachtung gerückt worden sind. Die umfangreichen Eingriffe in das antike Erbe der Stadt beschränken sich jedoch keineswegs auf die Ruine des kaiserlichen Amphitheaters. Der Triumphbogen des Konstantin wird in der Vedute Rossinis ebenfalls als Gegenstand archäologischer Forschung und aktiver Konservierung vorgestellt: Er erhebt sich im Inneren einer ringförmigen Schutzmauer. Der Boden innerhalb dieser Umfassung ist ausgehoben und die untersten Zonen des antiken Monuments sind freigelegt worden.<sup>1337</sup>

Der rückwärtigen Nordfassade des Amphitheaters, die in der Vedute Piranesis noch als ein schemenhaft-vages Motiv vor den Augen des Betrachters in der Ferne zu verschwimmen schien, wird nun, einerseits durch die strenge Linienführung der Radierung Rossinis, andererseits durch die konkreten Sicherungsmaßnahmen des 19. Jahrhunderts Prägnanz und Stabilität verliehen. Die technische Ausführung steht hier im Einklang mit dem Inhalt der Darstellung.

---

<sup>1337</sup> Über die Freilegung des Konstantinsbogens und die Errichtung einer Schutzmauer informiert Stendhal in seinen „Promenades dans Rome“: „M. Raphaël Sterni nous a fait reconnaître qu'il faut attribuer au siècle de Trajan les deux grands bas-reliefs que l'on voit sous l'arcade principale; seulement ils ont été gâtés par les sculpteurs employés par Constantin, et qui voulurent adapter à leur héros des bas-reliefs relatifs aux actions de Trajan, et qui semblent la continuation de ceux de l'attique. Lorsque ce monument était à demi enterré, ces sculptures furent gâtées par les passants. Ce n'est qu'en 1804, sous Pie VII, que cet arc a été dégagé, ainsi que celui de Septime Sévère; ils se trouvent placés maintenant comme au centre d'une petite cour en contrebas, laquelle est environnée d'un mur de soutènement de huit ou dix pieds de haut.“ Zit. nach: Stendhal 1829 (1997), S. 257.

Zehn Jahre nach der Publikation der „Sette Colli di Roma“ veröffentlicht Luigi Rossini gegen Ende der dreißiger Jahre seinen „Viaggio Pittoresco da Roma a Napoli“. In den Radierungen, die der Kolosseumsruine in diesem Werk gewidmet sind, löst sich der Künstler weitgehend von seinem Vorbild Piranesi.<sup>1338</sup>

Bereits der Bildtitel, mit dem die erste Vedute des römischen Amphitheaters beschriftet ist, dokumentiert ein neues Konzept in der Auseinandersetzung mit dem altbewährten Motiv: Der Umriss, die Kontur des Kolosseums, wird hier als Hauptmotiv der Darstellung definiert (Abb. 102).<sup>1339</sup> In dieser Radierung thematisiert Rossini eine der wichtigsten Veränderungen, die das Erscheinungsbild des prominenten Monuments in jüngster Zeit erfahren hat. Jene Stützmauer, die Giuseppe Valadier im Auftrag Papst Leos XII. errichtet hat, rückt in das Zentrum der Betrachtung. Der Künstler verzichtet noch dezidiert auf die Standardperspektive von Westen, die sämtliche Aspekte des Amphitheaters, die Größe der antiken Architektur und die Zerstörung der neuzeitlichen Ruine, aber auch die konservatorischen Eingriffe des 19. Jahrhunderts, in einem einzigen Bild zu verbinden vermag. Die architektonische Fassung der Außenmauer, die einen stabilen und systematischen Abschluss der antiken Fassade garantiert, aber auch die damit einhergehende Freilegung und Begradigung des umliegenden Areals rücken in den Fokus der Darstellung.

Rossinis Komposition versetzt den Betrachter in die unmittelbare Nähe des antiken Monuments. Sein Blick wendet sich in Richtung Süden, dem Konstantinsbogen und der Meta Sudans zu. Quasi nur aus dem Augenwinkel nimmt er die vier äußersten Achsen der Kolosseumsfassade, die zu seiner Linken steil in den Himmel emporragen, wahr. Die Attika des Amphitheaters wird vom oberen Bildrand überschritten. Das Hauptmotiv der Vedute ist somit an den Rand der Komposition verschoben. Im Zentrum öffnet sich ein weiter, ebener Platz, der von Pilgern, Spaziergängern und Kutschen belebt wird. Die Idee einer „Piazza del Colosseo“, die Giuseppe Vasi 1752 in seinen „Magnificenze di Roma Antica e Moderna“ entwickelt hat, ist Wirklichkeit geworden.<sup>1340</sup>

Anders als in den bisher betrachteten Radierungen Rossinis erweist sich nun eine ausgefallene Lichtregie als prägender Faktor für die Gesamtwirkung der Vedute. Die Monumentalität der Kolosseumsarchitektur ist in erster Linie an dem mächtigen Schatten, der das gesamte Umfeld

<sup>1338</sup> Zu der Publikation: Brunet 1860–1880, Bd. 4, Sp. 1409; Lugli 1932, S. 479–481; Petrucci 1953, S. 329–332, Kat. 446–526; Cavazzi 1982a, S. 20–21; Cavazzi 1982d, S. 155; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 153–163, Kat. 124–135; Kissner 1990, S. 191, Kat. 403; Collina 2000, S. 92.

<sup>1339</sup> Rossini 1839, Taf. 13: Radierung: 356 x 239 mm (Platte), 759 x 541 mm (Blatt), beschr.m. u.: „Profilo del Colosseo / in distanza si vede l' Arco di Costantino, a destra il Palatino, ed a sinistra il Celio“, beschr. r. u.: „Roma“, num. r. u.: „13“, bez. l. u.: „Rossini Ar. dis. dal vero ed inc.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.10.G.8. Vgl.: Petrucci 1953, S. 329, Kat. 458; Pirazzoli 1990, S. 70, Abb. 76.

<sup>1340</sup> Vgl.: Vasi 1747–1761, Bd. 2, Taf. 33.

der Ruine in ein tiefes Dunkel taucht, abzulesen. In diesem Schatten sind lediglich einzelne helle Lichtflecken sichtbar, an jenen Stellen, wo die Öffnungen der Fassade den Sonnenschein hindurchdringen lassen und dieser auf den Erdboden trifft. Eine zeitliche Dimension, verbildlicht durch diese im Laufe des Tages wandernden Sonnenflecken, scheint so Einzug in die Kolosseumsvedute gehalten zu haben.

Für die folgende Tafel 14 des „Viaggio Pittoresco da Roma a Napoli“ entscheidet sich der Künstler wieder für eine eher konventionelle Perspektive auf das altbewährte Motiv (Abb. 103).<sup>1341</sup> Der von ihm gewählte Betrachterstandpunkt ist nordwestlich der Kolosseumsruine zu lokalisieren. Die erhaltene Fassade mit ihren drei Arkadengeschossen und der Attika stehen im Zentrum der Komposition. Das Bauwerk wird in ähnlicher Weise wie bereits in der 1821 datierten Vedute der „Antichità Romane“ präsentiert.<sup>1342</sup> Allerdings modifiziert Rossini nun sein eigenes Bild der Architektur und passt es der veränderten Realität im vierten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts an. Jene Sicherungsmaßnahme Papst Leos XII., die bereits in der vorhergehenden Radierung thematisiert worden ist, rückt auch hier in den Mittelpunkt der Betrachtung. Die westliche Partie der Ruine, deren Aussehen und Struktur über die Jahrhunderte von der riesigen Bruchstelle in der Fassade dominiert worden ist, erscheint jetzt als Zeugnis für den Willen und die Fähigkeit des Papsttums, das Erbe des antiken Rom zu konservieren. Noch dezidierter als in den „Antichità Romane“ von 1823 präsentiert sich das Kolosseum als eine aus ihrer unmittelbaren Umgebung herausgehobene Architektur. Im Vordergrund der Darstellung, zwischen der Position des Betrachters und dem Hauptmotiv, fügt Rossini eine großzügig geschwungene, erhöhte Terrasse ein, auf der sich mehrere Besucher eingefunden haben. Die Betrachtung des antiken Monuments erfolgt aus einer nahezu unüberbrückbaren Distanz. Das römische Amphitheater wird zum Gegenstand ambitionierter Restaurierungen und Forschungen des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts.<sup>1343</sup>

<sup>1341</sup> Rossini 1839, Taf. 14: Radierung: 247 x 342 mm (Platte), 541 x 759 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Anfiteatro Flavio detto il Colosseo“, beschr. r. u.: „Roma“, num. r. u.: „14“, bez. l. u.: „Rossini Ar. dis. dal vero ed inc.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.10.G.8. Vgl.: Petrucci 1953, S. 329, Kat. 459; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 157, Kat. 127; Pirazzoli 1990, S. 52, Abb. 61.

<sup>1342</sup> Rossini 1823, Taf. 76. Vgl.: Petrucci 1953, S. 313, Kat. 76; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 64–65, Kat. 32; Pirazzoli 1990, S. 135; Luigi Rossini's Views of Rome o. J., S. 22, Kat. 76.

<sup>1343</sup> Vgl.: Collina 2000, S. 95: „Luigi Rossini morì a Roma nel 1857, dopo essere stato insignito di molte onorificenze: membro della Pontificia Accademia Romana di belle Arti di San Luca, Socio dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica e socio onorario della Pontificia Accademia Romana d'Archeologia. La lettura della sua produzione calcografica, autentica espressione di aspetti culturali di un'epoca in veloce metamorfosi, rivela una personalità artistica interprete della realtà visiva ed ideologica del tempo che ha vissuto. Architetto irrealizzato e destinato a ripiegare su una seconda scelta, l'incisione, che gli ha consentito d'ottenere quella fama ed il successo desiderati dal suo arrivo a Roma, Rossini seppe coniugare abilità grafica e tecnica nell'acquaforte con una profonda, capillare, cultura storica ed iconografica del passato al servizio del suo tempo.“

Der überzeitliche Kosmos Kolosseum, die malerische Ruinenlandschaft aus Stein und Natur, die in den Radierungen Giovanni Battista Piranesis und Johann Christian Reinharts, in den Reiseberichten Johann Wolfgang Goethes und Friederike Bruns sowie in dem „Titan“ Jean Pauls verewigt ist, wird im 19. Jahrhundert von Archäologen und Architekten heimgesucht. Wie entscheidend diese rege Aktivität das konkrete Erleben der Ruine beeinflusst hat, bezeugt eine recht skurrile Anekdote in den 1829 publizierten „Promenades dans Rome“ des Stendhal:

„Il y a quelques jours qu'un Anglais est arrivé à Rome avec ses chevaux, qui l'ont porté d'Angleterre ici. Il n'a pas voulu de 'cicerone', et, malgré les efforts de la sentinelle, il est entré à cheval dans le Colisée. Il y a vu une centaine de maçons et de galériens qui travaillent toujours à consolider quelque pan de mur ébranlé par les pluies. L'Anglais les a regardés faire, puis nous a dit le soir: 'Par Dieu! le Colisée est ce que j'ai vu de mieux à Rome. Cet édifice me plaît; il sera magnifique quand il sera fini.' Il a cru que ces cent hommes bâtissaient le Colisée.“<sup>1344</sup>

Die Bildgeschichte des römischen Amphitheaters im Medium der Druckgraphik hat mit den Radierungen Luigi Rossinis selbstverständlich kein Ende gefunden. In den Vedutenwerken, den Guiden und der Reiseliteratur, die in den folgenden Jahrzehnten zu Rom veröffentlicht werden, widmen sich verschiedene Künstler kontinuierlich dem altbewährten Motiv der Ewigen Stadt.

Die umfangreichen Restaurierungsmaßnahmen und die archäologischen Forschungen, die im Laufe des 19. Jahrhunderts im Inneren und Äußeren des Kolosseums erfolgen, führen zu einschneidenden Veränderungen im konkreten Erscheinungsbild der Ruine. Diese Modifikationen werden zu einem entscheidenden Faktor nicht nur für die Wahrnehmung, sondern auch für die Wiedergabe des prominenten Monuments. So spannend gerade diese Epoche für die nachantike Geschichte des flavischen Amphitheaters auch sein mag, so schwierig ist es, die verschiedenen Faktoren in den einzelnen Darstellungen angemessen zu würdigen und sie in Beziehung zu den gestalterischen Lösungen der vorhergehenden Jahrhunderte zu setzen. Bereits in der vergleichenden Betrachtung der Werke Giovanni Battista Piranesis und jener Luigi Rossinis, eines Künstlers, der sich dezidiert in die Tradition des 18. Jahrhunderts einzufügen bemüht, werden die Grenzen der Arbeit offensichtlich. Der Inhalt der druckgraphischen Kolosseumbilder, die Realität des römischen Monuments, hat sich vom 18. zum 19. Jahrhundert grundlegend gewandelt. So bewegen sich auch die Entwürfe der Künstler zumeist zwischen der Verpflichtung gegenüber den übermächtigen Traditionen des 18. Jahrhunderts und dem Versuch, die Neuerungen der eigenen Zeit im Bild zu erfassen: Die Radierungen fungieren in erster Linie als Zeugnis archäologischer und

---

<sup>1344</sup> Stendhal, Promenades dans Rome, 30 mai 1828. Zit. nach: Stendhal 1829 (1997), S. 254. Vgl.: Stendhal 1829 (1982), S. 328.

konservatorischer Maßnahmen. Der künstlerische Gestaltungswille, der nicht nur die Werke Giovanni Battista Piranesis, sondern bereits jene Hieronymus Cocks, Étienne Du Péracs, Giovanni Battista Mercatis, Israël Silvestres, Stefano della Bellas und Lieven Cruyls entscheidend geprägt hat, verliert an Bedeutung für die Konzeption der Kolosseumbilder.<sup>1345</sup>

In den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts etabliert sich zudem ein neues Darstellungsmedium, das in unmittelbare Konkurrenz zu der druckgraphischen Vedute treten und sie schließlich aus ihrem angestammten Aufgabenbereich, der bildlichen Wiedergabe prominenter Monumente des antiken und neuzeitlichen Rom, verdrängen wird.<sup>1346</sup>

Unabhängig voneinander entwickeln Louis Jacques Mandé Daguerre und William Henry Fox Talbot erste Verfahren zur Herstellung photographischer Aufnahmen, die 1839 in Paris und London der Öffentlichkeit vorgestellt werden. Die Nachricht von den aufsehenerregenden Erfindungen aus England und Frankreich verbreitet sich innerhalb kürzester Zeit in Europa.<sup>1347</sup> 1840 erscheint in dem römischen Verlag des Alessandro Monaldi eine Beschreibung der Daguerreotypie in italienischer Sprache.<sup>1348</sup>

<sup>1345</sup> Vgl.: Bandini 1989, S. 47–48: „Alla drammaticità dell’incisione di Piranesi, al suo pittoricismo, Rossini sostituisce una rappresentazione scevra da trasfigurazioni poetica, anche quando subentrino elementi di impronta vedutista. L’ambientazione vuole sempre restare oggettiva, per conferire al reperto, al documento, una attendibilità che è severamente fondata sulla storia: sulla storia dell’evoluzione di una concezione originale, moderna, del restauro. Per questo motivo le opere di Rossini, questi repertori nati quasi per necessità di vita, costituiscono una fonte di documentazione di straordinario rilievo per la stessa ricerca contemporanea: costituiscono il cardine attraverso il quale si dischiude la porta di un’analisi storica del momento che va oltre le indicazioni – per certi versi opposte – offerte nelle pienezza del Settecento da Piranesi, da una parte, e dal Winckelmann, dall’altra. Qui risiede la contemporaneità di questi materiali, la loro ‘utilità’ per la ricerca attuale: grazie ad essi è possibile un confronto diretto tra lo ‘stato primitivo’ del materiale documentario-archeologico ed il restauro che, nel corso degli anni, è stato eseguito. E’ possibile, dunque, ricostruire una storia del restauro dei monumenti avendo come termine di confronto l’incisione-fotogramma di Luigi Rossini, architetto per vocazione ma incisore per necessità.“

<sup>1346</sup> Zur Wiedergabe des Kolosseums und anderer bedeutender Monumente Roms in der frühen Photographie: Becchetti 1978, S. 30–37; Becchetti / Pietrangeli 1979, bes. S. 29–45; Grelle 1987, S. 153–165, Kat. 6; Miraglia 1987, S. 25–27; Abbamondi 1998, S. 13–17; Archeologia in posa 1998; Capodiferno 1998, S. 21–24; Monadori 1998, S. 3–11.

<sup>1347</sup> Zu dem Beginn der Photographie und ihrer Wirkung auf die Zeitgenossen: Buddemeier 1970, S. 65–77. Im Jahr 1839 veröffentlicht Louis Jacques Mandé Daguerre in Paris seine „Historique et description des procédés du Daguerreotype et du diorama“. Bereits in demselben Jahr erscheint das Werk in deutscher Sprache, in dem Stuttgarter Verlag Metzler: „Das / Daguerreotyp / und das / Diorama, / oder / genaue und authentische Beschreibung / meines Verfahrens und meiner Apparate / zu / Fixirung der Bilder der Camera obscura / und der von mir bei dem Diorama angewendeten / Art und Weise der Malerei und der Beleuchtung, / von / Louis Jacq. Mandé Daguerre. / Mit zwei Tafeln Abbildungen. / Stuttgart. / Verlag der J. B. Metzler’schen Buchhandlung / 1839“. Zit. nach: Daguerre 1839 (1989), Frontispiz. Die am Ende der Ausgabe Metzlers angefügte Anzeige der Firma Carl Geiger bezeugt, dass die praktische Anwendung der neuen Technik schon 1839 Deutschland erreicht hat: „Verkaufs-Anzeige von Daguerre’schen Apparaten. Der Unterzeichnete hat nicht nur gelungene Versuche mit Erzeugung der Daguerre’schen Bilder in der Camera obscura gemacht, sondern auch bereits die Daguerre’schen Apparate für den Verkauf zu fertigen begonnen. Die von ihm erzeugten Bilder, mit welchen er den Beifall aller Sachkenner und Liebhaber, welche dieselben gesehen haben, eingeerntet hat, stehen in seiner Wohnung zur Ansicht bereit. Er fertigt die Apparate in dreifachen Abstufungen von solchen Dimensionen, dass darin Bilder von: 4 Zoll Länge und 3 Zoll Breite, 5 ½ [Zoll Länge und] 4 [Zoll Breite], 7 [Zoll Länge und] 5 [Zoll Breite] in Rheinländischem Mass erzeugt werden können. Die erst später genau zu regulirenden Preise

Bereits in dieser frühen Zeit werden in Rom die konkreten Anwendungsmöglichkeiten der neuen Technik erprobt. Der Mechaniker und Optiker Lorenzo Suscipj entwickelt zu Beginn des Jahres 1840 erste Ansichten der Stadt im Medium der Daguerreotypie. In seinem Geschäft in der Via del Corso bietet er, neben seinen eigenen Werken, selbst konstruierte Apparaturen sowie Chemikalien an, die für die Herstellung der Photographien benötigt werden.<sup>1349</sup> Darüber hinaus produziert er, im Auftrag des englischen Philologen Alexander John Ellis und gemeinsam mit Achille Morelli, eine Reihe von Aufnahmen nach römischen Motiven, die als Vorlagen für druckgraphische Wiedergaben dienen sollen. Alexander John Ellis versucht sich in der Folgezeit selbst als Daguerreotypist.<sup>1350</sup>

Das mit der Daguerreotypie konkurrierende Verfahren der Kalotypie wird ebenso bereits in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts in Rom angewandt. Das früheste bekannte Beispiel einer in dieser Technik erstellten Ansicht der Stadt ist eine 1843 von Victor Prevost angefertigte Aufnahme, die sich dem traditionsreichen Motiv der Kolosseumsruine widmet.<sup>1351</sup>

Mit ihren Daguerreotypen und Kalotypen streben die Pioniere der Photographie auf jenen lukrativen Markt, der die Reisenden bislang mit druckgraphischen Erzeugnissen, mit Veduten prominenter Sehenswürdigkeiten und illustrierten Romführern, versorgt hat.<sup>1352</sup> Um den

---

dürften für diese verschiedenen Abstufungen 6 bis 12 Carolins nicht übersteigen. Im September 1839. Geiger, *Mechanikus und Optikus, Hospitalstrasse Nr. 33 in Stuttgart*“. Zit. nach: *Daguerre 1839* (1989), S. 68.

<sup>1348</sup> „DESCRIZIONE PRATICA / DEL NUOVO ISTROMENTO / CHIAMATO / IL DAGUERROTIPICO / COLL' AIUTO DEL QUALE SI RIPRODUCONO SPONTANEAMENTE / LE IMMAGINI DELLA NATURA RICEVUTE NELLA CAMERA / OSCURA, NON GIA' CON I COLORI; MA BENSÌ CON UNA ESTREMA / FINEZZA DI GRADAZIONI DI TINTE / NUOVA SCOPERTA / DEL SIG. DAGUERRE / PITTORE, INVENTORE DEL DIORAMA, / UFFICIALE DELLA LEGIONE D'ONORE, / MEMBRO DI VARIE ACCADEMIE EC. EC. / PRIMA TRADUZIONE ITALIANA / ROMA 1840 / PER ALESSANDRO MONALDI TIPOGrafo“. Zit. nach: *Becchetti / Pietrangeli 1979*, S. 177. Bereits 1839 ist das Handbuch *Daguerres in Genua*, allerdings noch in französischer Sprache, unter dem Titel „Description pratique du procédé nommé le Daguerrotipo“ veröffentlicht worden. Vgl.: *Gernsheim 1979*, S. 1; *Palazzoli 1979*, S. 9.

<sup>1349</sup> Vgl. den Werbeaufdruck auf der Rückseite einer um 1844 entstandenen Daguerreotypie des Lorenzo Suscipj: „DAGHERROTIPICO / PERFEZIONATO A COLORI / DUE RITRATTI DELLA MEDESIMA PERSONA / FATTI IN UN SOL TEMPO / CON UNA SOLA MACHINA IN POCHI SECONDI / INVENZIONE / DI LORENZO SUSCIPIJ MACHINISTA ED OTTICO / Grande assortimento de Machine di ogni grandezza, / Placchet, e reagenti Chimici per operare col / Dagherrotipo, anche sulla Carta, o sul Cristallo. [...] Il Negozio è situato in Roma via del Corso num. 182. / con ingresso anche nel palazzo Costa in Via di / S. Claudio num. 86. ove si eseguiscono i ritratti.“ Zit. nach: *Becchetti 1996*, S. 177, Abb. 3 (Rom, Collezione Carmelo Calci).

<sup>1350</sup> *Becchetti / Pietrangeli 1979*, S. 32–41; *Palazzoli 1979*, S. 11; *Becchetti 1978*, S. 31; *Rom in frühen Photographien 1978*, S. 42, S. 45, S. 47; *Becchetti 1996*, S. 174–178; *Abbamondi 1998*, S. 13.

<sup>1351</sup> *Becchetti 1978*, S. 33; *Rom in frühen Photographien 1978*, S. 46. Victor Prevost lässt sich nach zahlreichen Reisen in ganz Europa 1848 in New York nieder. Zu den dort angefertigten Photographien: *Black 1973*, S. 7, Taf. 5, S. 12, Taf. 10, S. 52–53, Taf. 48–49, S. 71–73, Taf. 62–64, S. 106–107, Taf. 92–93, S. 127–128, Taf. 107–108, S. 152, Taf. 129, S. 201, Taf. 171.

<sup>1352</sup> Vgl.: *Becchetti 1978*, S. 33: „Auch in Rom wurde die neue Kunst nun sehr populär. Viele ausländische Photographen gingen dorthin und mischten sich unter ihre ortsansässigen Kollegen. Diese Ausländer waren meistens Maler. Sie fühlten sich angezogen von der Ewigen Stadt mit ihren Monumenten, die für sie eine unerschöpfliche Inspirationsquelle darstellte. Hinzu kam aber auch die attraktive Aussicht auf leichten Verdienst



Sehgewohnheiten der potentiellen Kunden gerecht zu werden, orientieren sich die Fotografen in der Wahl ihrer Motive und Betrachterstandpunkte zumeist an gestalterischen Lösungen, die sich bereits in den Jahrhunderten zuvor, in Holzschnitt, Kupferstich und Radierung bewährt haben.<sup>1353</sup>

Das Kolosseum findet früh Eingang in den photographischen Bilderschatz zu Rom und seinen Monumenten. Eine Daguerreotypie, die am 8. Juni 1841 entstanden ist, zeigt die Ruine in einer umfassenden Gesamtansicht von Westen.<sup>1354</sup> Die Position des Fotografen ist am Nordhang des Palatin, nahe der Via Sacra zu lokalisieren. Die Aufnahme präsentiert das römische Amphitheater entsprechend jener Darstellungskonvention, die über druckgraphische Kolosseumbilder der vorhergehenden Jahrhunderte etabliert worden ist: Ein Teil der originalen Fassade mit den Arkadengesossen und der Attika, die inneren Strukturen des ersten und zweiten Umgangs sowie bedeutende antike und nachantike Monumente der näheren und weiteren Umgebung, die Triumphbögen des Titus und des Konstantin, die Meta Sudans, der Konvent von Santa Francesca Romana und der in weiter Ferne liegende Lateran, werden sichtbar. Darüber hinaus sind die Konservierungsmaßnahmen des frühen 19. Jahrhunderts dokumentiert, die „Speroni“ Pius’ VII. und Leos XII. im östlichen und westlichen Bereich der Fassade sowie die im Bau befindliche Mauer Gregors XVI., mit der die zerstörten Partien im Süden der Ruine gesichert und ergänzt worden sind.<sup>1355</sup> Hohe Gerüste bezeugen die zu dem Zeitpunkt der Aufnahme aktuellen Arbeiten in diesem Teil der Architektur. Ein wichtiger Moment in der jahrhundertewährenden Geschichte des römischen Amphitheaters ist festgehalten: Ein vorübergehender Zustand, der am 8. Juni 1841 existiert hat, wird quasi für die Ewigkeit fixiert.

---

im Tourismugeschäft. Das neue Medium verdrängte sehr schnell traditionelle Kunstformen, und die Touristen kauften als Reisesouvenirs nun Photographien statt Kupferstiche, Radierungen und Lithographien.“

<sup>1353</sup> Vgl.: Abbamondi 1998, S. 14: „Così la fotografia, come strumento di studio e specialmente di studio delle opere d’arte, acquista presto, nella seconda metà dell’Ottocento, un’importanza crescente e decisiva. In pratica essa prende il posto della riproduzione a incisione delle opere d’arte, tecnica largamente diffusa fin dal XVI secolo. Ormai la fotografia – a differenza dell’incisione che riproduce la ‘realtà’ sulla base di un’interpretazione soggettiva (quella dell’artista) – offre una nitida e precisa documentazione visiva dell’opera o del reperto archeologico. Certo, a fronte dell’originalità e della fantasia creativa di tanti pittori e incisori, quello che ci colpisce della fotografia romana ai suoi inizi (1840–1870) è una quasi ossessiva ripetitività degli stessi soggetti: il Colosseo, il Foro Romano, l’Arco di Costantino, la via Appia, le basiliche patriarcali, piazza Navona, il Pantheon e così via. Tante immagini, spesso di notevole livello qualitative, inserite in una sorta di album simbolico ordinato in modo tale da costituire un ‘codice’ rappresentativo della romanità.“ Vgl.: Krönig 1961, S. 417; Miraglia 1987, S. 26; Becchetti 1996, S. 177.

<sup>1354</sup> Lorenzo Suscipj: Daguerreotypie, 8 giugno 1841. Angaben nach: Becchetti / Pietrangeli 1979, S. 95, S. 97; Becchetti 1996, S. 177.

<sup>1355</sup> Zu dieser Konservierungsmaßnahme: Colagrossi 1913, S. 224; Di Macco 1971, S. 102; Rea 1996, S. 58, Abb. 51; Rea 1999a, S. 214–216, S. 223; Connolly 2005, S. 166–167.

In einer um 1848 entstandenen Kalotypie des Eugene Constant hat sich das Aussehen des Kolosseums bereits grundlegend gewandelt.<sup>1356</sup> Der Fotograf wählt wieder einen Standpunkt westlich des Monuments, in unmittelbarer Nähe der Via Sacra. Jedoch konzentriert er sich nun auf die Ruine des römischen Amphitheaters, die, gemeinsam mit der Meta Sudans, als alleiniges Hauptmotiv der Ansicht erscheint. Die Fassade und die inneren Strukturen der beiden Umgänge sowie die steinernen Zeugnisse der Restaurierungsarbeiten des 19. Jahrhunderts werden sichtbar. Der im Auftrag Gregors XVI. von Gaspare Salvi und Luigi Canina errichtete Mauerzug im Süden der Ruine ist fertiggestellt. Das Kolosseum präsentiert sich als eine in sämtlichen Bereichen gesicherte und konservierte Architektur. Der jahrhundertlang von Zerstörung und Bruchstellen gezeichnete Außenbau der Ruine ist zu einer architektonisch geschlossenen, scheinbar intakten Einheit geworden.

Bereits in den frühen Photographien offenbart sich das außerordentliche Potenzial des neu entwickelten Bildmediums.<sup>1357</sup> Die weitreichenden Veränderungen, die die Kolosseumsruine in ihrem Inneren und Äußeren durch konservatorische Eingriffe erfährt, können nun, quasi in Echtzeit, dokumentiert werden.<sup>1358</sup> Schon die Werke Luigi Rossinis ließen das Anliegen des Künstlers erkennen, in den Ansichten der zeitgenössischen Stadt nicht nur wichtige Sehenswürdigkeiten, sondern auch die Sicherung des antiken Erbes durch moderne archäologische und konservatorische Maßnahmen abzubilden. Mit der Entwicklung der Daguerreotypie und der Kalotypie werden gleichermaßen moderne Verfahren zur Anfertigung zuverlässiger Aufnahmen der Stadt und ihrer Monumente zur Verfügung gestellt. Die klassische Westansicht, die die Kolosseumsruine mit einem Teil der antiken Fassade und den inneren Strukturen, eingebettet in ihre landschaftliche Umgebung, gemeinsam mit Meta Sudans und teils auch dem Konstantinsbogen, zeigt, etabliert sich als ein Standardmotiv in

<sup>1356</sup> Kalotypie: 159 x 220 mm, Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, ca. 1848. Angaben nach: Rom in frühen Fotografien 1988, S. 112–113, Kat. 38. Vgl.: Roma dei fotografi al tempo di Pio IX 1977, Kat. 46.

<sup>1357</sup> In einem bereits im Januar 1839 veröffentlichten Artikel zu dem Verfahren der Daguerreotypie schreibt Jules Janin: „Le ‘Daguerreotype’ est destiné à reproduire les beaux aspects de la nature et de l’art, à peu près comme l’imprimerie reproduit les chefs-d’œuvre de l’esprit humain. C’est une gravure à la portée des tout et de chacun; c’est un crayon obéissant comme la pensée; c’est un miroir qui garde toutes les empreintes; c’est la mémoire fidèle de tous les monuments, de tous les paysages de l’univers; c’est la reproduction incessante, spontanée, infatigable, des cent mille chefs-d’œuvre que le temps a renversés ou construits sur la surface du globe. Le ‘Daguerreotype’ sera le compagnon indispensable du voyageur qui ne sait pas dessiner, et de l’artiste qui n’a pas le temps de dessiner. Il est destiné à populariser, chez nous, et à peu des frais, les plus belles œuvres des arts dont nous n’avons que des copies coûteuses et infidèles; avant peu, et quand on ne voudra pas être soi-même son propre graveur, on enverra son enfant au Musée, et on lui dira: Il faut que dans trois heures tu me rapportes un tableau de Murillo ou de Raphaël. On écrira à Rome: Envoyez-moi par le prochain courrier la coupole de Saint-Pierre, et la coupole de Saint-Pierre vous arrivera courrier par courrier.“ L’Artiste, 1839. Zit. nach: Buddemeier 1970, S. 207–208.

<sup>1358</sup> Vgl.: Manodori 1998, S. 4: „Allo stesso modo nelle fotografie si possono osservare diversi momenti di vari interventi di restauro, di ricerca scientifica, di scavo e di recupero all’esterno o all’interno dell’Anfiteatro Flavio: ponteggi provvisori di varie dimensioni eretti in diversi punti della cavea, lo scavo degli ipogei o degli accessi all’anfiteatro, la liberazione di alcune scale interne, la supervisione per la manutenzione dei restauri eseguiti dai pontefici.“

den frühen Photographien. Zugleich werden jedoch, im Zuge verschiedener archäologischer Maßnahmen und Umgestaltungen, neue Sichtweisen auf das altherwürdige Monument erprobt.<sup>1359</sup>

Die zunächst sehr enge Koexistenz der Medien Druckgraphik und Photographie bezeugt darüber hinaus die Verwendung von Daguerreotypien als Stichvorlagen. Zu diesem Zweck sind bereits jene frühen Aufnahmen der Stadt Rom entstanden, die Lorenzo Suscipj und Achille Morelli im Auftrag Alexander John Ellis angefertigt haben. In den Jahren 1841 und 1842 veröffentlicht der Pariser Optiker und Verleger Noël Marie Paymal Lerebours seine „Excursions daguerriennes, vues et monuments les plus remarquable du globe“, eine Reihe gestochener Ansichten berühmter Orte und Monumente der Welt, die unter Verwendung von Daguerreotypien, auch einigen Aufnahmen römischer Motive, angefertigt worden sind.<sup>1360</sup>

Jedoch wird die druckgraphische Vedute im Laufe des 19. Jahrhunderts von der Photographie weitgehend verdrängt.<sup>1361</sup> Innovative Bildfindungen bleiben in dem alten Publikationsmedium aus. Bedeutende Exempla der Druckgraphik des 18. Jahrhunderts dienen dagegen weiterhin, quasi als zeitlose Klassiker der Romvedute, der Illustrierung literarischer Werke zu der Stadt und ihren Monumenten. Noch 1910 bereichern „24 Tafeln nach Kupfern von Piranesi“ eine Ausgabe der „Römischen Spaziergänge“ Stendhals, ein visueller Schatz, auf den in der 1982 von Bernhard Frank herausgegebenen Neuauflage des Werkes zurückgegriffen wird.<sup>1362</sup>

Bereits zu Beginn des Siegeszuges der Photographie prophezeit ein in der römischen „Accademia Tiberina“ vorgetragenes Gedicht das Ende der traditionellen Druckgraphik zugunsten der neuen, verheißungsvollen Bildmedien Lithographie und Daguerreotypie:

<sup>1359</sup> Beispiele für frühe photographische Aufnahmen der Kolosseumsruine: Becchetti / Pietrangeli 1979, S. 61, S. 94–97 (Daguerreotypien); Rom in frühen Photographien 1978, 114–117, Kat. 39–41 (Kalotpyien). Die archäologischen und konservatorischen Maßnahmen des 19. Jahrhunderts werden in zeitgenössischen Photographien sorgfältig dokumentiert: Grelle 1987, S. 157–158, S. 162–165, Kat. 6.18–6.27; Archeologia in posa 1998, S. 25, S. 28–78. S. 90, S. 107.

<sup>1360</sup> Becchetti 1978, S. 31; Becchetti / Pietrangeli 1979, S. 33–35; Palazzoli 1979, S. 11; Rom in frühen Photographien 1978, S. 42, S. 48. Zu der in diesem Werk enthaltenen Kolosseumsansicht. Vgl.: La Fotografia a Roma nel Secolo XIX o. J. (1989), S. 31.

<sup>1361</sup> Vgl. die Feststellung Wolfgang Krönigs in seiner „Geschichte einer Rom-Vedute“, die dem Motiv der Engelsburg gewidmet ist: „Das unveränderte Verlangen nach der Vedute wird seit dem 19. Jahrhundert in der Hauptsache durch die Fotografie befriedigt, die darin die Erbin der gesamten Veduten-Kunst geworden ist. Sie ist es aber vielfach auch in dem spezielleren Sinn, daß sie Anliegen und Ansprüche der vorangegangenen Kunst zu verwirklichen sucht. Unsere Vedute, sogleich auch fotografisch festgehalten (die ältesten bekannten Fotografien stammen aus der Zeit von etwa 1850–1860), macht die Abhängigkeit unseres Sehens von dem im Bild künstlerisch gestalteten Sehen deutlich. Alle Fotografien dieser Ansicht stehen bewußt oder unbewußt in jener Tradition.“ Zit. nach: Krönig 1961, S. 417. Vgl. auch: Barche 1985, S. 43, S. 108–109; Fiorani 1990, S. 117.

<sup>1362</sup> Römische Spaziergänge. Mit 24 Tafeln nach Kupfern von Piranesi. Von Stendhal = Henry Beyle. Verdeutsch von Friedrich von Oppeln-Bronikowski und Ernst Diez. Jena: Diederichs 1910. Vgl.: Stendhal 1829 (1982), S. 842–843: „Editorisches Nachwort [...] Die vierundzwanzig Abbildungen nach Kupferstichen von Piranesi wurden aus den alten, von Friedrich von Oppeln-Bronikowski besorgten Ausgabe übernommen: Visionen einer Stadt, in der für Piranesi wie für Stendhal Traum und Wirklichkeit ineinanderfließen.“

„L'invenzion magica,  
 Di che ragiono,  
 Segnerà il secolo  
 Decimonono.  
 L'arte d'incidere  
 Quasi si obblia  
 Per la più artistica  
 Litografia;  
 E il Daguerrotipo,  
 Che vi produce  
 Gli oggetti immobili  
 Mercè la luce.“<sup>1363</sup>

So sehr sich die Ruine des flavischen Amphitheaters in den ersten fünf Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wandelt, so weitreichende Eingriffe in ihren originalen Baubestand sie erfahren muss, übt sie doch weiterhin eine außerordentliche Faszination auf den zeitgenössischen Betrachter aus. Wie Johann Wolfgang Goethe im April 1788 nimmt auch Charles Dickens am Ostermontag des Jahres 1845 mit einem Besuch der Kolosseumsruine im Mondschein seinen Abschied von der Ewigen Stadt:

„The next night – Easter Monday – there was a great display of fireworks from the Castle of St. Angelo. [...] The show began with the tremendous discharge of cannon; and then, for twenty minutes, or half an hour, the whole castle was one incessant sheet of fire, and labyrinth of blazing wheels of every colour, size, and speed: while rockets streamed into the sky, not by one or twos, or scores, but hundreds at a time. The concluding burst – the Girandola – was like the blowing up into the air, of the whole massive castle, without smoke or dust. In half an hour afterwards, the immense concourse had dispersed; the moon was looking calmly down upon her wrinkled image in the river; and half a dozen men and boys, with bits of lighted candle in their hands: moving here and there, in search of anything worth having, that might have been dropped in the press: had the whole scene to themselves. By way of contrast, we rode out into the old ruined Rome, after all this firing and booming, to take our leave of the Coliseum. I had seen it by moonlight before, (I never could get through a day without going back to it) but its tremendous solitude, that night, is past all telling. The ghostly pillars in the Forum; the triumphal arches of Old Emperors; those enormous masses of ruin which were once their palaces; the grass-grown mounds that mark the graves of ruined temples; the stones of the Via Sacra, smooth with the tread of feet in ancient Rome; even these were dimmed, in their transcendent melancholy, by the dark ghost of its bloody holidays, erect and grim; haunting the old scene; despoiled by pillaging Popes and fighting Princes, but not laid; wringing wild hands of weed, and grass, and bramble; and lamenting to the night in every gap and broken arch – the shadow of its awful self, immovable!“<sup>1364</sup>

<sup>1363</sup> Zit. nach: Becchetti 1978, S. 30–31. Alexander John Ellis, einer der Pioniere der Daguerreotypie in Rom, unterstreicht dezidiert die Vorteile des neu entwickelten Abbildungsverfahrens gegenüber dem Medium der Druckgraphik: „Accuratezza di dettagli poiché il dagherrotipo è una fedele riproduzione della realtà e nessuna incisione potrà mai avere la stessa precisione, poiché la mania di abbellire, innata in ogni artista, ha introdotto così tanta compensazione nelle incisioni delle vedute di Roma, ha così esagerato le sue rovine e i suoi particolari architettonici, o ha così allargato gli spazi in cui essi si trovano che uno straniero che arrivi a Roma con l'aspettativa suscitata da queste stampe, rimarrà infallibilmente deluso. Questi rilievi valgono soltanto per le incisioni costose in quanto le rimanenti sono assolutamente spregevoli.“ Zit. nach: Becchetti 1996, S. 175–176.

<sup>1364</sup> Dickens / Bradbury & Evans 1846, S. 230–231. Vgl.: Dickens / Kiepenheuer / Minckwitz 1981, S. 271–273.

### Zusammenfassung und Ausblick

Die vorliegende Arbeit thematisiert die Darstellung des Kolosseums im Medium der Druckgraphik. Als eines der bedeutendsten und bekanntesten Monumente Roms findet das Amphitheatrum Flavium bereits im 15. Jahrhundert Eingang in den druckgraphischen Bilderschatz zur Ewigen Stadt. Eine Fülle an Holzschnitten, Kupferstichen und Radierungen der verschiedenen Jahrhunderte zeugt von der Faszination, die das Monument auf zeitgenössische Betrachter, Künstler und Kunden druckgraphischer Werke, nördlich und südlich der Alpen ausübt. Diese breite Materialbasis ermöglicht es, die kreative Auseinandersetzung mit dem Motiv des Kolosseums über den Zeitraum vom 15. bis in das 19. Jahrhundert hinein zu verfolgen und so eine Art Längsschnitt durch die Bildgeschichte des prominenten Monuments zu ziehen. Wie die Analyse druckgraphischer Kolosseumbilder zeigt, wird in Holzschnitten, Kupferstichen und Radierungen keineswegs eine unverstellte Sicht auf die Realität vergangener Zeiten gewährt. Die Gestaltung druckgraphischer Arbeiten ist von mehreren Faktoren abhängig: Nicht allein das tatsächliche Aussehen des konkreten Bauwerks, sondern auch die individuelle Kreativität der Künstler, die Geschäftspolitik der Verleger und Händler sowie die Erwartungshaltung der Kunden beeinflussen in entscheidendem Maße die Präsentation des Kolosseums in der Druckgraphik.

Die Ruine des Amphitheatrum Flavium erhebt sich als ein freistehender Baukörper im urbanen Raum der Stadt Rom. Ihre topographische Lage in einer Senke zwischen den Hügeln des Palatin, Caelius und Esquilin ermöglicht es dem Betrachter, den Architekturkomplex von verschiedenen, erhöhten und distanzierten Standpunkten oder auch aus unmittelbarer Nähe in den Blick zu nehmen.<sup>1365</sup> Diese prinzipielle Freiheit bezüglich der Wahl der Perspektive spiegelt sich jedoch nur bedingt in der Präsentation des Kolosseums im druckgraphischen

---

<sup>1365</sup> Anhand von Karten und Panoramen der Stadt Rom kann die topographische Situation in der Senke zwischen Caelius, Esquilin und Palatin rekonstruiert werden. Vgl. z. B.: Étienne Du Pérac: Romplan, 1577: Radierung, Kupferstich: 823 x 1050 mm (Platte), 855 x 1075 mm (Blatt), beschr. m. o.: „NOVA VRBIS ROMAE DESCRIPTIO“. Angaben nach: Roma Veduta 2000, S. 153–154, Kat. 16 (Barbara Jatta). Hendrick van Cleef: Rompanorama, 1583: Federzeichnung: 259 x 415 mm, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. FN 495. Angaben nach: Roma Veduta 2000, S. 152–153, Kat. 15 (Mario Gori Sassoli). Matthäus Greuter: Romplan, 1618: Kupferstich: 1300 x 2147 mm, beschr. o.: „DISEGNO NVOVO DI ROMA MODERNA CON LE SVE STRADE, SITI ET EDIFITII IN PIANTA ESATTA / COSI COME STA AL PRESENTE SOTTO IL FEL.<sup>MO</sup> PONT.<sup>TO</sup> DI N. S. PAOLO P. P. V. DISEGNATA ET DATA IN LVCE DA MATTEO GREVTER TODESCO: NELL ANNO M.DC.XVIII.“ Angaben nach: Barock im Vatikan, S. 240, Kat. 125 (Ausg. 1634. Hannes Roser). Giovanni Battista Falda: Romplan, 1676: Radierung: 1580 x 1540 mm, beschr. o.: „NUOVA PIANTA ET ALZATA DELLA CITTÀ DI ROMA CON TVTTE LE STRADE E PIAZZE ET EDIFICI DE TEMPII.“ Angaben nach: Jatta 2000c, S. 177, Kat. 32. Giovanni Battista Nolli: Romplan. Rom 1748: Radierung: 1950 x 2350 mm, beschr.: „NUOVA PIANTA / DI / ROMA / DATA IN LUCE / DA / GIAMBATTISTA NOLLI / L'ANNO / M DCC XLVIII“. Angaben nach: Bevilacqua 2004, S. 104, Kat. II.11.

Medium wider. Bereits in Publikationen des 16. Jahrhunderts etablieren sich bestimmte Darstellungsweisen für das antike Bauwerk und die nachantike Ruine, die in der folgenden Zeit die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Motiv entscheidend prägen werden: Bildfindungen, die sich als adäquate Lösung für die Wiedergabe des Amphitheaters in seinem antiken und nachantiken Zustand bewährt haben, werden wiederholt aufgegriffen und in neue Publikationskontexte übertragen. Das Kolosseumsmotiv erscheint, sowohl in aufwendig gestalteten Tafelbänden und Einzelblättern als auch in kleinformatischen Buchillustrationen, zumeist im Einklang mit dieser übermächtigen Bildtradition. So können, über zeitliche und kulturelle Grenzen hinweg, einzelne Wiedergaben des flavischen Amphitheaters miteinander in Beziehung gesetzt und zu festen Bildfolgen verknüpft werden. Vier Gruppen, die sich in der Art weit verzweigter Stammbäume die Jahrhunderte hindurchziehen, treten aus der großen Zahl druckgraphischer Kolosseumbilder prägnant hervor.

Einer dieser „Stammbäume“ des druckgraphischen Kolosseumbildes wurzelt in einem Kupferstich Domenico Giuntalodis, der 1538 in dem römischen Verlag Antonio Salamancas erschienen ist (Abb. 9).<sup>1366</sup> In einer großformatigen, als Einzelwerk konzipierten Graphik wird eine Rekonstruktion des römisch-antiken Amphitheaters entwickelt, die die Komplexität der Architektur in überzeugender und anschaulicher Weise zu vermitteln vermag: Domenico Giuntalodi zeigt das Bauwerk entsprechend seinem ursprünglichen Zustand in Form einer umfassenden Gesamtansicht. Das Äußere der Architektur, die Fassade mit dem Stufenunterbau, die Arkadenöffnungen, die Halbsäulen und Pilaster, die Attika und das abschließende Kranzgesims rücken in den Fokus der Betrachtung. Zugleich wird ein Einblick in das Innere der Anlage gewährt, mittels des Kunstgriffs, aus dem geschlossenen Baukörper des intakt wiedergegebenen Amphitheaters ein Viertel herauszulösen und zu entfernen. An den Schnittstellen, die zu Seiten und auf der Bodenfläche des fehlenden Viertels entstehen, sind die Umrisse der anstoßenden Strukturen, der Räume, Gänge und Treppen mit ihren Mauern und Gewölben, eingezeichnet. Die Rekonstruktion verbindet so mehrere Arten der Bauaufnahme, perspektivische Ansichten des Äußeren und Inneren, einen Teilgrundriss und einen Querschnitt, in einer homogenen Bildeinheit.

---

<sup>1366</sup> Domenico Giuntalodi (Entwurf), Girolamo Fagioli (Stecher), Antonio Salamanca (Verleger): Kupferstich: 550 x 870 mm (Darstellung), 575 x 871 mm (Blatt), beschr. in der Darstellung: „EN TIBI VENERABILIS MOLES CONSPICVI ILLIVS / AMPHITHEATRI ROMAE A DIVO VESPASIANO CONSTRVCTI / IN CVIVS LAVDEM EXTAT ILLVD MARTIAL / OMNIS CAESAREO CEDAT LABOR AMPHITHEATRO / VNVM PRO CVNCTIS FAMA LOQVATVR OPVS / ANTONIVS SALAMANCA EXCVDEBAT ROMAE AN MDXXXVIII.“, bez. in der Darstellung: „DOMENIC. / PRATO. EX. / PRATO. / OPPI. / TVSIE“. Angaben nach dem Exemplar: München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 1957:1290 D.

Obwohl der 1538 publizierte Kupferstich aufgrund seiner Datierung am Beginn dieses ersten „Stammbaums“ zu verorten ist, scheint er doch nur mittelbar das Entstehen einer Bildtradition bewirkt zu haben. Die Etablierung und Verbreitung der Darstellungsweise des rekonstruierten Amphitheaters mit dem „herausgelösten Viertel“ ist über ein Werk erfolgt, das zwar durchaus auf das Vorbild Domenico Giuntalodis und Antonio Salamancas zurückgreift, dieses jedoch in kreativer Weise verändert und umgestaltet: Antoine Lafréry veröffentlicht in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts eine analoge Wiedergabe des römisch-antiken Amphitheaters in rekonstruiertem Zustand (Abb. 10).<sup>1367</sup> Der Nicolas Beatrizet zugeschriebene Kupferstich erscheint im Rahmen des „Speculum Romanae Magnificentiae“, einer Sammlung druckgraphischer Einzelblätter, die sich sehr erfolgreich auf dem römischen und internationalen Markt bewähren und zahlreiche Neuauflagen bis in das 17. und 18. Jahrhundert hinein erfahren wird.<sup>1368</sup> Vermutlich erst in Verbindung mit der Publikation Lafrérys erlangt das im Verlag Salamancas „erfundene“ Kolosseumbild seinen außerordentlichen Bekanntheitsgrad nördlich und südlich der Alpen. Die Überzeugungskraft, die diese Darstellungsweise auf Künstler und sicherlich auch auf ihre Kunden, die Betrachter der Werke, ausübt, ist in zahlreichen Radierungen, Kupferstichen und Holzschnitten, beispielsweise in Publikationen des Giacomo Lauro<sup>1369</sup>, Giacomo Mascardi und Mauritio Bona<sup>1370</sup>, Andrea Fei und Pompilio Totti<sup>1371</sup> sowie Johannes Willemszoon Blaeu<sup>1372</sup>, belegt.

<sup>1367</sup> Nicolas Beatrizet (Stecher?), Antoine Lafréry (Verleger): Kupferstich: 417 x 575 mm (Darstellung), 491 x 634 mm (Blatt). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dm 505-1740 raro.

<sup>1368</sup> Zu dieser Publikation: Ehrle 1908, S. 15–17; Hülsen 1921, S. 121–170; Lowry 1952, S. 46–50; Fischer 1972, S. 10–17; Mortimer 1974, Bd. 1, S. 357–364, Kat. 247; McGinnis / Mitchell 1976; Brilliant 1978, S. 318–319; Kissner 1990, S. 109–114, Kat. 227–229; Reiss & Sohn 2002; Corsi / Ragionieri 2004.

<sup>1369</sup> Lauro 1615 (1637), Taf. 91: Radierung: 178 x 234 mm (Platte), 216 x 297 mm (Blatt), beschr. I. o.: „AMPHITHEATRVM VESPASIANI VVLGO / COLLISEVM / A. Interior pars / B. Sedilia / C. Atrium / D. Carceres ferarum / E. Súmitas quae pluuiio tempore coperiebatur / F. Rotunditas exterior“, num. r. o.: „91“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 532-2370 raro.

<sup>1370</sup> Mascardi / Bona 1621, S. 75: Holzschnitt: 73 x 92 mm (Darstellung), 155 x 102 mm (Blatt). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2210 Coll. rom. Dieselbe Illustration findet sich in der ebenfalls 1621 von Mascardi und Bona publizierten Ausgabe der „Antichità dell’Alma Città di Roma“ des Andrea Palladio. Vgl.: Palladio / Mascardi / Bona 1621, S. 21.

<sup>1371</sup> Fei / Totti 1627, S. 153: Kupferstich: 100 x 72 mm (Platte), 150 x 99 mm (Blatt), beschr. o.: „ANFITEATRO DETTO COLOSSEO“, num. r. o.: „51“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2270 raro. Dieses Kolosseumbild dient bis weit in das 18. Jahrhundert hinein als Illustration zu dem prominenten Monument. Vgl. z. B.: Roisecco / Zempel 1745, Bd. 2, S. 410: Kupferstich: 101 x 72 mm (Platte), 163 x 102 mm (Blatt). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-3450/2 raro. Derselbe Kupferstich ist auch in die späteren Auflagen desselben Romführers enthalten, in die 2. Ausgabe von 1750 (Bd. 1, S. 419) und die 3. Ausgabe von 1765 (Bd. 1, S. 433).

<sup>1372</sup> Blaeu / Mortier 1704, Taf. 5: Kupferstich: 442 x 546 mm (Platte), 534 x 631 mm (Blatt), beschr. m. u.: „AMPHTIHEATRVM VESPASIANI, nunc vulgo IL COLISEO / Se vend A AMSTERDAM Chez PIERRE MORTIER. Avec Privil.“, beschr. I. u.: „A. Interior Amphitheatri murus / B Sedilia / C Atrium / D Carceres ferarum“, beschr. r. u.: „E Summitas quae pluuiio / cooperiebatur / F Exterior murus seu rotunditas“, beschr. r. o.: „Nobilissimo Prudentissimo / D. CORNELIO BICKER / DOMINO IN ZWIETEN. / CONSVLI REIP. AMSTELÆDAMENSIS / Tabulam hanc D.D.D. / IO: BLAEV.“, num. r. u.: „V“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Bb 780-3040/4 gr raro.

Noch 1820 erscheint in dem Reiseführer „Nuova Descrizione di Roma Antica e Moderna“ eine, wenn auch stark vereinfachte, Version der Salamanca-Lafréry-Rekonstruktion.<sup>1373</sup>

Die zweite große Gruppe druckgraphischer Kolosseumbilder thematisiert ebenfalls das Erscheinungsbild des Amphitheaters in antiker Zeit. Die architektonische Anlage wird in Form einer Grundrissrekonstruktion erfasst. Mehrere Aspekte des komplexen Gebäudes sind auch hier in einer kompositorisch geschlossenen Bildeinheit verschmolzen: Der Grundriss ist in vier Kompartimente unterteilt, in denen vier Ebenen der Architektur, entsprechend den an der Kolosseumsfassade ablesbaren Ordnungen, rekonstruiert werden. Das Urbild, das am Beginn dieses „Stammbaums“ steht, ist nahezu zeitgleich mit den Rekonstruktionen Salamancas und Lafrérys in einer wichtigen Publikation des 16. Jahrhunderts erschienen, in dem 1540 erstmals veröffentlichten „Terzo libro“ von Sebastiano Serlios mehrbändigem Architekturtraktat (Abb. 12).<sup>1374</sup> Der „geviertelte Grundriss“ entwickelt sich, wie die Salamanca-Lafréry-Rekonstruktion, zu einem Standardbild des flavischen Amphitheaters, das in den folgenden Jahrhunderten, wenn auch in teils deutlich modifizierter und aktualisierter Form, zahlreiche Adaptionen erfährt, beispielsweise in Werken des Antoine Desgodetz<sup>1375</sup>, Alessandro Specchi<sup>1376</sup>, Giuseppe Antonio Guattani<sup>1377</sup>, Giovanni Battista Cipriani<sup>1378</sup>, Tommaso Piroli<sup>1379</sup> und Luigi Canina<sup>1380</sup>.

<sup>1373</sup> Anonym (Druckerei Cannetti): Nuova Descrizione di Roma Antica e Moderna. Rom 1820, S. 144: Holzschnitt: 76 x 89 mm (Darstellung), 154 x 103 mm (Blatt). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana Dg 450-4202.

<sup>1374</sup> Serlio 1540 (1544), S. 64–65: Holzschnitt: 362 x 247 mm (Blatt, S. 64); 362 x 246 mm (Blatt, S. 65), num. I. o.: „LXIII“, num. r. o.: „LXV“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Gh-SER 4225-1450 raro.

<sup>1375</sup> Desgodetz 1682, S. 248–249: Radierung: 337 x 388 mm (Platte), 433 x 539 mm (Blatt), beschr. m. u.: „PLANS DES QVATRE ETAGES DV COLISÉE, À ROME.“, beschr. r. u.: „quart du plan du p.<sup>re</sup> ordre“, beschr. l. u.: „quart du plan du second ordre“, beschr. l. o.: „quart du plan du 3.<sup>me</sup> ordre“, beschr. r. o.: „quart du plan du 4.<sup>me</sup> ordre“, beschr. l. u.: „bez. l. u.: „ADesgodetz del.“, bez. r. u.: „P. le Pautre scul.“, num. l. o.: „I. Planche“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 532-2820 gr raro.

<sup>1376</sup> Alessandro Specchi (Zeichner, Stecher), Domenico De Rossi (Verleger): Radierung: 493 x 695 mm (Platte), 590 x 838 mm (Blatt), Beschriftung zum oberen Bildfeld: „PROSPETTO DELL’ANFITEATRO FLAVIO, FABRICATO DA VESPASIANO IMPERATORE, TERMINATO, E DEDICATO DA TITO SVO FIGLIOLO, DETTO VOLGARMENTE IL COLOSSEO DALLO SMISVRATO COLOSSO DI NERONE, CHE GL’ERA VICINO SV L’INGRESSO DELLA VIA SAGRA. / 1. Arco di Costantino eretogli dal senato Romano dopo la vittoria ottenuta contro Massenzio, ornato di sculture, parti rozze fatte in quel tempo, e parti bellissime, che furono dell’arco di Traiano, il quale era nel suo foro. 2. Vestigie della meta sudante, che fù fontana douiziosa d’acque fatta nella piazza dell’Anfiteatro, per ornamento del / medesimo, è per commodità di quelli, che interueniuano alli spettacoli; la quale fabricata quasi in modo di piramide acquistò tal nome dall’acqua, che uersata dalla sua cima, scendeua giù per essa, e bagnaua tutta.“, Beschriftung zum unteren linken Bildfeld: „PROSPETTO DI TVTTO L’ANFITEATRO INTIERO, CONFORME FV NEL SVO ANTICO STATO, E SPLENDORE.“, Beschriftung zum unteren mittleren Bildfeld: „PIANTA DELL’ANFITEATRO / DIVISA NELLI SVOI QVATTRO PIANI“, Beschriftung zum unteren rechten Bildfeld: „SPACCATO, E VEDVTA INTERIORE DELL’ANFITEATRO“, bez. r. u.: „Disegnati, e Intagliati da Alessandro Specchi Architetto.“, bez. u. dat. l. u.: „Nella Stamp.<sup>a</sup> di Domenico de Rossi erede di Gio. Giac.<sup>o</sup> de Rossi in Roma alla Pace, con priuil.<sup>o</sup> del Som. Pont., e licenza di Sup.<sup>ri</sup> l’ An. 1703“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, v. 13, n. 1227.



Neben diesen beiden Stammbäumen bedeutender Rekonstruktionen des römisch-antiken Amphitheaters thematisiert eine große Zahl druckgraphischer Blätter das Erscheinungsbild des Monuments entsprechend seinem Zustand in nachantiker Zeit. Für die Wiedergabe der neuzeitlichen Kolosseumsruine etablieren sich ebenfalls bestimmte Darsellungskonventionen. Antoine Lafrérys „*Speculum Romanae Magnificentiae*“ scheint auch hier als eine Art Katalysator für die Veröffentlichung und Verbreitung überzeugender Bildfindungen gewirkt zu haben: Eine vermutlich vor 1558 publizierte Radierung zeigt das flavische Amphitheater in einer umfassenden Gesamtansicht (Abb. 32).<sup>1381</sup> Der anonyme Künstler entwickelt eine Perspektive von einem westlich gelegenen Standpunkt auf die Ruine, eine Position, die es ihm erlaubt, mehrere wichtige Charakteristika des Monuments im Bild zu fixieren: Die im Norden nahezu intakt erhaltene Fassade, die große Bruchstelle, an der die antike Außenmauer zerstört ist, und die Überreste der inneren Strukturen sind quasi mit einem einzigen Blick zu erfassen. Das Innere und das Äußere der Architektur, jene Bereiche, die die einstige Größe und Monumentalität des antiken Gebäudes deutlich zutage treten lassen, und die von massiver Zerstörung gezeichneten Mauerzüge der neuzeitlichen Ruine werden einander gegenübergestellt und miteinander in Beziehung gesetzt.

Dieses Bild der Kolosseumsruine wählt der französische Künstler Étienne Du Pérac als Vorlage für die eigene Darstellung des Monuments im Rahmen seines 1575 publizierten Tafelwerks „*I Vestigi dell' Antichità di Roma*“ (Abb. 31).<sup>1382</sup> Die Grundstruktur der älteren Ansicht, der Betrachterstandpunkt und der Bildausschnitt werden beibehalten. Allerdings bereichert der Künstler die Komposition um zahlreiche Details. Ein ausführlicher Text am

<sup>1377</sup> Guattani 1795, Bd. 2, Taf. geg. S. 24: Kupferstich: 169 x 218 mm (Platte), ca. 190 x 230 mm (Blatt), num. l. o.: „T. II“, num. r. o.: „Pag. 24“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-3950/2 Coll. rom.

<sup>1378</sup> Cipriani 1801, Taf. 1: Kupferstich: 178 x 120 mm (Platte), 278 x 204 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Colosseo. Pianta“, beschr. l. o.: „i,i,i Porte; e t,t,t Nicchie / quadrate scoperte in uno / scavo fatto nel 1798 dal / Sig. Carlo Lucangio- / li.“, beschr. r. o.: „z. Indizj di una scala scoperta dal predetto.“, bez. m. u.: „Gio. Batt. Cipriani dis. inc.“, num. r. o.: „TAV. I“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dv 620-4010 raro.

<sup>1379</sup> Piroli o. J. (ca. 1800), Taf. 37: Kupferstich: 107 x 129 mm (Platte), 153 x 223 mm (Blatt), num. r. o.: „T. 37“. Angaben nach dem Exemplar: Bibliotheca Hertziana: Dg 536-320 raro.

<sup>1380</sup> Canina 1832–1844, Taf. 116: Kupferstich: 468 x 342 mm (Platte), 498 x 364 mm (Blatt), beschr. m. u.: „ANFITEATRO FLAVIO“, beschr. l. u.: „PIANO TERRENO“, beschr. l. o.: „PRIMO PIANO“, beschr. r. o.: „SECONDO PIANO“, beschr. r. u.: „PIANO SVPERIORE“, num. l. o.: „S. III“, num. r. o.: „TAV. CXVI“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Ze 120-4320/9 gr.

<sup>1381</sup> Antoine Lafréry (Verleger): Radierung: 234 x 334 mm (Platte), 340 x 490 mm (Blatt), beschr. m. u.: „THEATRVM SIVE COLISEVM ROMANVM“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dm 505-1740 raro.

<sup>1382</sup> Du Pérac 1575, Taf. 16: Radierung: 214 x 378 mm (Darstellung inkl. Schriftfeld); 290 x 451 mm (Blatt), beschr. u.: „Vestigij della parte di fuori dell' Anfiteatro di Tito, qual fu primo edificato da Vespasiano suo padre, poi da lui dedicato, Fu questo edificio di pietra d' trauertino, e' diforma ouale, ornato con pilastri, e' colonne di mezzo rileuo, d' opera dorica, / Ionica, e' corinthia, Hoggi si uede gran parte rouinato, et si chiama uolgarmente il Coliseo, al segno .A. era la Meta sudante cosi chiamata da gli Antichi perche da lei uscua una fontana con gran copia d' acqua.“, num. r. u.: „16“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 528-1750 gr raro.

unteren Blattrand ergänzt die im Bild vermittelten Informationen. Das Werk Du Péracs erscheint, obwohl es der Vorlage Lafréry's durchaus verpflichtet ist, authentischer und anschaulicher als die ältere Radierung. Der Künstler lässt eigene Kenntnisse zu der Gestalt des antiken Monuments und zu seiner Einbindung in die Topographie Roms einfließen und löst seine Graphik so aus der Abhängigkeit der Original-Kopie-Bindung. Die Tafel präsentiert sich als ein eigenständiges Werk. Sowohl das „Speculum Romanae Magnificentiae“ als auch die „Vestigi dell'Antichità“ erfahren über Neuauflagen und Nachstiche eine große Verbreitung nördlich und südlich der Alpen. Neben direkten Kopien nach Lafréry's und Du Péracs Radierungen, wie sie in Werken Vincenzo Scamozzi's<sup>1383</sup>, Justus Lipsius'<sup>1384</sup> und Aegidius Sadeler's<sup>1385</sup> enthalten sind, bezeugen zahlreiche analoge Wiedergaben der Kolosseumsruine die besondere Vorliebe für die Präsentation des Monuments in einer umfassenden Ansicht von Westen.<sup>1386</sup>

Eine weitere Gruppe druckgraphischer Kolosseumsbilder lässt sich hier anschließen. Auch diese zeigen die Ruine des flavischen Amphitheaters entsprechend ihrem neuzeitlichen Zustand in einer Außenansicht, die von einem westlich gelegenen Betrachterstandpunkt aus konzipiert ist. Wie in der Lafréry-Du Pérac-Vedute stehen ein Teil der antiken Fassade, die westliche Bruchstelle und die Strukturen des Inneren im Zentrum der Darstellung. Die Position des Künstlers bei der Aufnahme seines Motivs hat sich allerdings etwas weiter nach

<sup>1383</sup> Scamozzi 1582, Taf. 8: Radierung: 217 x 319 mm (Platte), 298 x 397 mm (Blatt), beschr. m. u.: „AMPHITHEATRVM SIVE COLISEVM ROMANVM“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 528-1820 raro.

<sup>1384</sup> Lipsius 1584, Taf. geg. S. 8: Radierung. 163 x 239 mm (Platte), 193 x 268 mm (Blatt), beschr. m. o.: „AMPHITHEATRVM TITI“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 55.9.D.1<sup>2</sup>.

<sup>1385</sup> Sadeler 1606 (nach 1628?), Taf. 16: Kupferstich: 158 x 266 mm (Platte), 246 x 336 mm (Blatt), beschr. u.: „Vestigi della parte di fuori dell' Anfiteatro di Tito, qual fu primo edificato da Vespasiano suo padre, poi da lui dedicata. Fu questo edificio di pietra di trauertino, e di forma ouale, / ornato con pilastri e colonne di mezzo rilievo d' opera dorica Ionica, e corinthia, Hoggi si uede gran parte rouinato et si chiama uolgarmente il Coliseo, al segno A. era la Meta / sudante cosi chiamata da gli Antichi perche da lei uscua una fontana con gran copia d'acqua. / Marco Sadeler excud.“, num. r. u.: „16“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.2.E.38.

<sup>1386</sup> Vgl. z. B.: Giovannoli 1616 (1619), Taf. 1: Radierung und Kupferstich: 217 x 382 mm (Platte), 268 x 405 mm (Blatt), beschr. u.: „A. G. / <sup>A</sup> Amphitheatrū Titi Vespasiani Colosseū uulgo nūcupatū <sup>B</sup> Thermæ Titi Vespasiani C Meta Sudatoria spectat ad Occid.<sup>m</sup> S. Ignatius Episcopus à Leonibus discerptus / <sup>A</sup> Anfiteatro di Tito Vespasiano detto il Collosseo <sup>B</sup> Terme di Tito Vesp.<sup>o</sup> <sup>C</sup> Meta Sudatoria Veduta dall'Occidente S. Ignatio Vescouo è sbranato da Leoni.“, num. r. u.: „Foglio / 1“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.2.E.26. Schenk 1705, Taf. 2: Radierung: 167 x 197 mm (Platte), 211 x 264 mm (Blatt), beschr. l. u.: „AMPHITHEATRI VESPASIANORUM stupenda / ruina, Donat: 3;7“, beschr. r. u.: „overblijfselen van den Ronden Schouburg, of het / Koliseum, van Suiten aan te sien.“, bez. m. u.: „Pet: Schenck exc: Amstelaed: cum Privil:“, num. r. u.: „2“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 536-3050 raro. Ficoroni 1744, Bd. 1, S. 38: Radierung: 108 x 93 mm (Platte), 270 x 187 mm (Blatt). Angaben nach dem Exemplar: Bibliotheca Hertziana, Dg 450-3441/1-2 raro. Barbault 1761, Taf. 23: Radierung: 278 x 335 mm (Platte), 527 x 372 mm (Blatt), beschr. u.: „Vuë des restes del' Amphithéatre Flavien vulgairement dit Le Colisée“, bez. l. u.: „Barbault del.“, bez. r. u.: „Montagū Sculp.“, num. l. o.: „Pl. 23. pag. 31“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 536-3611 raro.

Norden verlagert. Eine größere Partie der Außenmauer mit ihren Arkadenöffnungen, den flankierenden Halbsäulen und der Attika wird in den Blick genommen. Die Einbindung der Ruine in ihren topographischen Kontext, die auch für die Gestaltung der Vedute Étienne Du Péracs eine wesentliche Rolle gespielt hat, wird in zahlreichen Beispielen dieser Gruppe in besonderem Maße thematisiert. Zumeist sind neben dem Kolosseum auch die Meta Sudans und der Konstantinsbogen erfasst: Die drei Monumente fügen sich zu einer kompositorisch geschlossenen Bildeinheit. Sie erscheinen als ein Ensemble klassisch-antiker Architektur. Wie die Rekonstruktionen des Amphitheaters und die Ansicht der Ruine von Westen lassen sich die Nordwest-Veduten zu einer Art Stammbaum des druckgraphischen Kolosseumbildes verknüpfen. Am Beginn der Graphikreihe steht erneut eine wichtige Publikation des 16. Jahrhunderts, Bernardo Gamuccis „Libri Quattro dell’ Antichità della Città di Roma“ aus dem Jahr 1565, mit einer entsprechenden Holzschnitt-Illustration zu dem flavischen Amphitheater (Abb. 34).<sup>1387</sup> In den folgenden Jahrhunderten entwickeln zahlreiche Künstler eigene, kreative Lösungen zu dieser klassischen Kolosseumsvedute, die zwar durchaus Modifikationen und Aktualisierungen gegenüber dem Urbild des 16. Jahrhunderts aufweisen, jedoch analog zu diesem das antike Architekturensemble aus Amphitheater, Triumphbogen und Brunnen in das Zentrum ihrer Kompositionen stellen.<sup>1388</sup>

<sup>1387</sup> Gamucci 1565, S. 48: Holzschnitt: 72 x 124 mm (Darstellung), 213 x 155 mm (Blatt), beschr. m. o. „ANFITEATRO“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-1650 raro. Direkte Kopien nach Bernardo Gamuccis Kolosseumbild sind in verschiedenen Publikationen des Franzini-Verlages enthalten. Vgl. z. B.: Fulvio / Franzini 1588, Bl. 120r: Holzschnitt: 55 x 63 mm (Darstellung), 160 x 105 mm (Blatt), beschr. u.: „AMPHITEATRVM VESPASIANI“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-1884 Coll. rom. Felini / Franzini 1610, S. 284: Holzschnitt: 55 x 65 mm (Darstellung), 163 x 105 mm (Blatt), beschr. „AMPHITEATRVM VESPASIANI“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2100/a raro.

<sup>1388</sup> Vgl. z. B.: Cruyl / De Rossi 1666, Taf. 2: Radierung: 366 x 470 mm (Platte), 411 x 580 mm (Doppelseite), beschr. u.: „Prospectus Amphitheatri Vespasiani et Titi Imppp./ 1 Amphitheatrū. Vulgo Colisæum 2 Arcus Triumphalis Constantini Magni Imp. 3 Basilica Lateranensis cum Palatio et Obelisco 4 Aqueductus Antiqui Ruine / Templum SS Ioannis et Pauli 6 Templum S. Gregory 7 Ruine antiqui Templi Solis et Lunæ 8 Ruina Meta Sudantis / Romæ Typis Ioannis Baptistæ de Rubeis Mediolanensis in Foro Agonali An. D. 1666 cum Priuilegio Summi Pont.“, bez. r. u.: „LIV. CRUYL GAND. del. e fec. Romæ 1666 (Jahreszahl invers)“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 2.F.31. Alessandro Specchi (Zeichner, Stecher), Domenico De Rossi (Verleger): Radierung: 493 x 695 mm (Platte), 590 x 838 mm (Blatt), beschr. u.: „PROSPETTO DELL’ ANFITEATRO FLAVIO, FABRICATO DA VESPASIANO IMPERATORE, TERMINATO, E DEDICATO DA TITO SVO FIGLIOLO, DETTO VOLGARMENTE IL COLOSSEO DALLO SMISVRATO COLOSSO DI NERONE, CHE GL’ ERA VICINO SV L’ INGRESSO DELLA VIA SAGRA. [...]“, bez. r. u.: „Disegnati, e Intagliati da Alessandro Specchi Architetto.“, bez. u. dat. l. u.: „Nella Stamp.<sup>a</sup> di Domenico de Rossi erede di Gio. Giac.<sup>o</sup> de Rossi in Roma alla Pace, con priuile.<sup>o</sup> del Som. Pont., e licenza di Sup.<sup>ni</sup> l’ An. 1703“. Benoist 1870, 15. n. n. Taf.: Lithographie, beschr. l. u.: „AMPHITHÉATRE FLAVIUS, DIT COLISÉE / meta sudans et Arc de Constantin“, beschr. r. u.: „ANFITEATRO FLAVIO DETTO IL COLOSSEO / con meta sudans ed Arco di Costantino“, bez. l. u.: „Nantes, lith. Charpentier, Edit - Paris, quai des Augustins, 55“, bez. r. u.: „Ph: Benoist del & lith. Fig par Bayot“. Angaben nach: Trastulli 1987, S. 42–43; Pietrangeli 1988, S. 60–61.

Die Vorrangstellung, die der Ansicht von Westen in der Auseinandersetzung mit dem Motiv der Kolosseumsruine im druckgraphischen Medium zukommt, gibt sich insbesondere dann zu erkennen, wenn Darstellungen aus anderen Blickwinkeln in die Analyse einbezogen werden. Die übrigen Partien des riesigen Architekturkomplexes, beispielsweise der östliche Bereich mit der dort gelegenen, gewaltigen Bruchstelle in der antiken Außenmauer, sind deutlich seltener erfasst worden.<sup>1389</sup>

Neben diesen die Jahrhunderte überspannenden Bildfolgen lassen sich kleinere Gruppen druckgraphischer Darstellungen des flavischen Amphitheaters ausmachen. Relativ spät etabliert sich neben den klassischen Kolosseumsveduten eine neue Sichtweise auf das prominente Monument: Als Betrachterstandpunkt wird nun der südlich der Ruine gelegene Palatin, der einen distanzierten Blick auf den riesigen Architekturkomplex des Amphitheaters ermöglicht, gewählt. Das Kolosseum wird eingebettet in seine landschaftliche Umgebung erfasst, gemeinsam mit Konstantinsbogen und Meta Sudans, hinterfangen von den weiten Ausläufern des Esquilin. Bereits in Werken des 16. Jahrhunderts, in einer Zeichnung des niederländischen Malers Marten van Heemskerck und einer Radierung aus dem Antwerpener Verlag des Hieronymus Cock, waren Ansichten des römisch-antiken Amphitheaters von einer auf dem Palatin gelegenen Position enthalten (Abb. 24). Diese blieben jedoch ohne besondere Bedeutung für die Bildgeschichte des Monuments in der folgenden Zeit.<sup>1390</sup> Giovanni Battista Piranesi entwirft in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts eine Kolosseumsvedute von

<sup>1389</sup> Ansichten des Kolosseums von einem östlich gelegenen Betrachterstandpunkt sind beispielsweise in Tafelwerken Hieronymus Cocks, Giacomo Lauros, Giovanni Battista Piranesis und Domenico Amicis enthalten. Vgl.: Cock 1551, Taf. 1: Radierung: 230 x 323 mm (Darstellung), 396 x 302 mm (Blatt), beschr. l. o.: „AA. / COLOSSÆI RO A BARBARIS / DIRVTI, PROSPECTVS. I.“, bez. m. u.: „COCK. FECIT.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.F.21. Lauro 1628 (1637), Taf. 142: Radierung: 183 x 242 mm (Platte), 217 x 298 mm (Blatt), beschr. m. o.: „AMPHITHEATRVM TITI VVLGO COLOSSEVM / qua respicit S. Ioannem Lateranum“, num. r. o.: „142“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 532-2370 raro. Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 37, Fig. 1: Radierung: 142 x 270 mm (Platte), 501 x 360 mm (Blatt), beschr. u.: „Veduta dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo. A Arco mancante del rispettivo numero ordinale con cui son notati tutti gli altri per rinconranza delle persone che anda / vano agli spettacoli sopr'a quest'arco appoggiavasi il ponte, che dal portico di Claudio portava all'Anfiteatro, come dimostra la mancanza fra so stesso arco e' l su / periore della ricorrenza dell'architrave, e delle altre membra, nella quale s'incastava il ponte. B Avanzi de parapetti fra gli archi. C Forami nella cornice per / dove passavano le antenne alle quali era raccomandata la tenda che copriva l'anfiteatro. D Mensole sulle quali posavano le antenne. E Muri moderni“, bez. r. u.: „Piranesi Architett. dis. inc.“, num. l. o.: „Tav. XXXVII“, num. r. o.: „Fig. I“. Angaben nach dem Exemplar: Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek, Dh1' 263 (1). Amici 1839, Taf. 32: Radierung: 224 x 296 mm (Platte), 306 x 428 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Esterno dell' Anfiteatro Flavio“, bez. u. dat. u.: „Domenico Amici disegnò dal vero e incise nel 1834“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4391 gr raro.

<sup>1390</sup> Marten van Heemskerck: Federzeichnung: 282 x 237 mm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. 79D2a 55r. Vgl.: Hülsen / Egger 1913–1916, Bd. 2, S. 34, Kat. 55r. Hieronymus Cock (Verleger); Jan und Lucas van Duetecum (Stecher), Ansichten römischer Ruinen, Antwerpen 1561, l. n. n. Taf.: Radierung und Kupferstich: 242 x 329 mm (Platte).

einem Standpunkt auf dem Palatin (Abb. 86).<sup>1391</sup> Wie andere Werke des herausragenden Künstlers und Archäologen etabliert auch diese Radierung eine neue Bildtradition, die bis weit in das 19. Jahrhundert hinein wirken wird (Abb. 101).<sup>1392</sup>

Obwohl das Kolosseum als ein frei stehender Baukörper im städtischen Raum theoretisch von verschiedenen Standpunkten in den Blick genommen werden kann, wird die Bildgeschichte der Ruine vom 16. bis in das 19. Jahrhundert hinein von einer Betrachtungsweise, der Perspektive von einem westlichen Standpunkt, dominiert. Die Gründe für dieses Vorherrschen einer Sichtweise sind schwer zu fassen. Sicherlich hat die tatsächliche topographische Situation in Rom eine wesentliche Rolle für die Wahrnehmung des Monuments gespielt. Im Nordwesten des Kolosseumstals erstreckt sich das etwas erhöht liegende Areal von Santa Francesca Romana mit den Gebäuden und dem Garten des Olivetanerklosters sowie dem monumentalen Überrest des antiken Venus- und Romatempels.<sup>1393</sup> Von hier ist ein umfassender Blick in das zwischen Palatin, Caelius und Esquilin gelegene Tal mit dem Kolosseum, dem Konstantinsbogen und der Meta Sudans möglich. Lieven Cruyl und Luigi Rossini, die im 17. und im 19. Jahrhundert bedeutende Veduten der Kolosseumsruine geschaffen haben, lassen in ihren Kompositionen die gewählten Betrachterstandpunkte in unmittelbarer Nähe von Santa Francesca Romana deutlich zutage treten: Cruyl entwickelt seine Darstellung des flavischen Amphitheaters aus

<sup>1391</sup> Giovanni Battista Piranesi (Zeichner, Stecher): Radierung: 407 x 549 mm (Platte), 545 x 790 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Veduta dell’Arco di Costantino, e dell’Anfiteatro Flavio detto il Colosseo“, beschr. l. u.: „1. Meta Sudante / 2. Radice del Palatino“, beschr. r. u.: „3. Vestigie delle Terme di Tito / 4. Radice dell’Esquilino“, bez. r. u.: „Piranesi del. sculp.“, bez. l. u.: „Presso l’Autore a Strada Felice vicino alla Trinità de’ monti“. Angaben nach dem Exemplar: Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. B 405, A 61/2386.

<sup>1392</sup> Vgl. z. B. die Radierungen in Publikationen des Luigi Rossini, des Noel Humphreys und des William Bernard Cooke: Rossini 1829, Taf. 21: Radierung: 555 x 811 mm (Platte), 718 x 976 mm (Blatt), beschr. m. u.: „IL MONTE ESQVILINO“, beschr. l. u.: „dal vero presa sul Palatino d’avanti l’Arco di Costantino nella vigna Barberini 1. Arco di Costantino. 2. Colosseo. / 3. Meta sudante. 4. Terme di Tito. 5. S. M.<sup>a</sup> Maggiore. 6. S. Pietro in Vincoli ivi luogo della Casa Merulana.“ beschr. r. u.: „7. Sostruzioni di Venere, e Roma. 8. Falde del Monte Celio. 9. li SS. Quattro. 10. S. Pietro, e Marcellino. / 11. Acquedotti dell’acqua Felice. 12. Orto Botanico.“, bez. l. u.: „Rossini dis. e inc.“, dat. r. u.: „Roma 1827.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.10.G.3. Humphreys / Cooke 1845, 4. n. n. Taf.: Stahlstich: 179 x 230 mm (Platte), 212 x 270 mm (Blatt), beschr. m. u.: „THE COLISEUM ROME, TAKEN FROM THE PALACE OF THE CAESARS.“, beschr. l. u.: „VUE DU COLISÉE À ROME PRISE DU PALAIS DE CÉSARS“, beschr. r. u.: „ANSICHT DES COLISEUMS ZU ROM VON DEM PALLÄSTE DER KAISERN.“, bez. l. u.: „Drawn by Col.<sup>1</sup> Cockburn.“, bez. r. u.: „Engraved by W. B. Cooke.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana: De 960-4450 raro.

<sup>1393</sup> Das Aussehen des Klosterareals von Santa Francesca Romana im 16. und im 18. Jahrhundert wird in Zeichnungen des Giovanni Antonio Dosio und des Hendrick Frans van Lint überliefert: Giovanni Antonio Dosio: Federzeichnung: 135 x 213 mm, beschr. am unteren Blattrand „Tempio del Sole e della luna“, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 2561/A. Giovanni Antonio Dosio: Federzeichnung: 200 x 226 mm, beschr. am unteren Blattrand „del Coliseo“, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 2564/A. Angaben nach: Acidini 1976, S. 93–95, Kat. 79, Kat. 82. Hendrick Frans van Lint: Zeichnung, Pinsel in Grau auf weißem Papier: 174 x 112 mm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 13167. Angaben nach: Winner 1967, S. 39–40, Kat. 21.

dem Inneren einer Loggia im Bereich der Klosterarchitektur (Abb. 52).<sup>1394</sup> Rossini entwirft vom Turm der Kirche Santa Francesca Romana eine alle vier Himmelsrichtungen erfassende Panoramaansicht.<sup>1395</sup> Die erhöhte und distanzierte Position des Klosterareals ermöglicht es den Künstlern, in ihren Veduten den riesigen Komplex der Kolosseumsruine in ihren topographischen und landschaftlichen Kontext einzubinden und sie zugleich in Beziehung zu den näheren und entfernteren Sehenswürdigkeiten des zeitgenössischen Rom zu setzen.

Die Bedeutung des Klosterareals als idealer Aussichtspunkt auf das flavische Amphitheater und seine Umgebung hat sicherlich nicht nur die Wahrnehmung der Künstler und die Gestaltung der von ihnen angefertigten Kolosseumbilder geprägt. Auch die Rezipienten, die Betrachter der druckgraphischen Blätter, haben möglicherweise während eines Rombesuches Gelegenheit gehabt, das prominente Monument persönlich in den Blick zu nehmen. Die Herangehensweise des zeitgenössischen Reisenden an das Kolosseum lässt sich in gewissem Maße in der Romliteratur der verschiedenen Jahrhunderte, beispielsweise in Guiden, Vedutenwerken und Reiseberichten, ablesen. Für die Besichtigung der Stadt und ihrer bedeutenden Sehenswürdigkeiten boten sich mehrere Routen an, die den Besuch des flavischen Amphitheaters auf unterschiedliche Weise eingebunden haben.

Bereits Bernardo Gamucci präsentiert in seiner 1569 veröffentlichten „Antichità della Città di Roma“ die antiken Monumente im Rahmen eines Rundgangs durch Rom. Zu Beginn der Abhandlung wird der Leser ausgehend vom Kapitolshügel über das Forum Romanum in Richtung Osten zu Santa Francesca Romana und der Ruine des Venus- und Romatempels geführt.<sup>1396</sup> Informationen über die Via Sacra und die Triumphbögen des Titus und des Konstantin schließen sich an.<sup>1397</sup> Dann wendet sich der Autor dem flavischen Amphitheater,

<sup>1394</sup> Lieven Cruyl (Zeichner, Stecher), Giovanni Battista De Rossi (Verleger): *Prospectus Locorum Urbis Romae Insignium*. Rom 1666, Taf. 2: Radierung: 366 x 470 mm (Platte), 411 x 580 mm (Doppelseite), beschr. u.: „Prospectus Amphitheatri Vespasiani et Titi Imp. / 1 Amphitheatrū. Vulgo Colisæum 2 Arcus Triumphalis Constantini Magni Imp. 3 Basilica Lateranensis cum Palatio et Obelisco 4 Aqueductus Antiqui Ruine / Templum SS Ioannis et Pauli 6 Templum S. Gregory 7 Ruine antiqui Templi Solis et Lunæ 8 Ruina Meta Sudantis / Romæ Typis Ioannis Baptistæ de Rubeis Mediolanensis in Foro Agonali An. D. 1666 cum Priuilegio Summi Pont.“, in der Darstellung r. u.: „LIV. CRUYL GAND. del. e fec. Romæ 1666 (Jahreszahl invers)“

<sup>1395</sup> Luigi Rossini: *I sette Colli di Roma Antica e Moderna*. Rom 1829, Taf. 27: Radierung: 565 x 835 mm (Platte), 728 x 1008 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Panorama Tavola I“, beschr. u.: „Terme di Tito“, „S. Giovanni Laterano“, „Li S. Quattro“, „Colosseo“, „Tempj di Venere, e Roma qui attacca il Conv. di S. M.<sup>a</sup> Nuova“, „Montagne dei contorni di Roma Frascati ec.“, „S. Stefano Rotondo“, „Arco di Costantino“, „S. Gio. e Paolo“, „Falde del Celio“, „Acquedotti Terme di Caracalla“, „S. Gregorio“, „Avan.i del Palatino.“, bez. u. dat. l. u.: „Rossini disegnò dal vero sulla Torre di S. Maria Nuova quasi nel mezzo del Foro Romano, ed inc. 1827“.

<sup>1396</sup> Gamucci 1569, Bl. 10r („Del Colle del Campidoglio, prima detto Capitolino) – Bl. 37v („Chiesa di Santa Maria nuova [...] nel giardino della quale si veggono due volte, che dimostrano come qle seruirono per due tempj“).

<sup>1397</sup> Gamucci 1569, Bl. 38v–39r („Via Sacra dou’era, & perche così chiamata“), Bl. 39r–41v („Arco di Tito“), Bl. 41v–44v („Arco di Costantino“).

der Meta Sudans und den Kaiserforen zu.<sup>1398</sup> Der Reisende, der Gamuccis Werk als Anleitung für den Besuch der antiken Sehenswürdigkeiten der Stadt wählt, wird vermutlich bereits im Klosterareal von Santa Francesca Romana, sicherlich aber auf der Passage vom Titusbogen zum Konstantinsbogen erstmals mit der monumentalen Präsenz der Kolosseumsruine konfrontiert. Das Studium des flavischen Amphitheaters erfolgt in Gamuccis „Antichità della Città di Roma“ aus einer Perspektive von Westen: Über die Etappen Titusbogen, Konstantinsbogen, Kolosseum und Meta Sudans bewegt sich der Leser durch das sich zwischen Palatin, Esquilin und Caelius erstreckende Tal und gelangt dann weiter in nordwestliche Richtung zu den dort gelegenen Kaiserforen.

Die vom Kapitol über das Forum Romanum zum Kolosseum hin gerichtete Route wird in zahlreichen Werken der Reiseliteratur in ähnlicher Weise entwickelt, beispielsweise in dem 1725 von Pietro Ferri und Gregorio Roisecco publizierten Führer „Roma Ampliata, e Rinovata o sia nuova Descrizione della Moderna Città di Roma, e di tutti gli Edifizj Notabili che sono in essa“. Im Rahmen der „Giornata sesta“ wird auch hier der Leser und Romreisende von Westen, von Santa Francesca Romana und dem angeschlossenen Kloster, über den Titusbogen und den Konstantinsbogen zum Kolosseum geleitet.<sup>1399</sup> Im Anschluss an die Besichtigung des Amphitheaters bewegt sich die Führung allerdings in anderer Richtung fort: Sie wendet sich nach Osten zu den Kirchen San Clemente und Santi Quattro Coronati hin.<sup>1400</sup> Giuseppe Vasis „Itinerario Istruttivo diviso in otto stazioni o giornate per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma“<sup>1401</sup> aus dem Jahr 1763 und Andrea Manazzales 1816 erschienener „Itinéraire Instructif de Rome et ses environs ou description de tous ses monumens anciens, et modernes“<sup>1402</sup> empfehlen eine entsprechende Vorgehensweise für den Besuch des flavischen Amphitheaters und seiner unmittelbaren Umgebung.

<sup>1398</sup> Gamucci 1569, Bl. 44v–47v („Coliseo, o Anfiteatro di Vespasiano“), Bl. 48r („Meta sudante“), Bl. 48r–49v („Foro di Cesare“), Bl. 49v–50v („Foro d’Ottaviano Augusto“), Bl. 50v–52r („Foro di Nerva“), Bl. 52r–56v („Foro di Traiano“).

<sup>1399</sup> Roisecco / Ferri 1725, S. 97 („Chiesa di S. Maria Nuova“), S. 98 („Tempj di Venere, e di Roma“), S. 99 („Arco di Tito“, „Passando sotto detto Arco [di Tito], vedrete l’altro eretto all’Imperator Costantino“), S. 100 („Innanzi all’Arco sudetto si vede un frammento della Meta Sudante, che era una Fonte fatta ad imitazione delle Mete di Circe per ornamento, e comodo della Piazza dell’Anfiteatro: e per la copia dell’acque, che dalla cima scendevano per essa bagnandola, ebbe il nome di Sudante. Avete in vista il nobilissimo Anfiteatro Flavio, chiamato il Colosseo, più celebre per i Trionfi de’ SS. Martiri, che per l’eccellenza della fabrica.“).

<sup>1400</sup> Roisecco / Ferri 1725, S. 101 („Avanzandovi verso S. Giovanni in Laterano, vi condurrete all’antichissima Chiesa di S. Clemente, tenuta da PP. Domenicani, la quale fu Casa paterna del Santo, ed è fama, che vi abbia anche alloggiato S. Barnaba.“), S. 101–102 („Salite a destra sul Monte Celio, e vedrete l’antica, e divota Chiesa de’ SS. Quattro Coronati, distrutta da Enrico II. Imperatore, e ristorata da Pascale II. Pontefice“).

<sup>1401</sup> Vasi 1763, S. 53 („Tempio della pace“), S. 54 („Chiesa di S. Maria la Nuova“), S. 55 („Arco di Tito, Orti Farnesiani“), S. 56 („Chiesa di S. Maria Liberatrice“), S. 57 („Anfiteatro Flavio“), S. 58 („Arco di Costantino, e Meta sudante“), S. 59 („Chiesa di S. Clemente Papa“), S. 60 („Chiesa de’ SS. Quattro Coronati“).

<sup>1402</sup> Manazzale 1816, Bd. 1, S. 40 („Temple de la Paix“), S. 42 („Arc de Tite“), S. 45 („La voie sacree“, „Eglise de S. Francoise Romaine et temple de Rome et de Venus“), S. 46 („Jardin Farnese“), S. 47 („Le Bains de Livie“),

Eine alternative Strecke, die den Romreisenden vom Esquilin über San Clemente in das Kolosseumstal und von dort zu den Sehenswürdigkeiten des Forum Romanum führt, ist in der „Guida romana. Per li forastieri, che desiderano vedere non solo le Antichità, ma le fabbriche principali moderne di Roma“ von 1610 überliefert. Dieser lediglich für drei Tage konzipierte Kurzführer zu Rom ist an den „Trattato Nuovo delle Cose Maravigliose dell’Alma Città di Roma“ Pietro Felinis angebunden.<sup>1403</sup> Der Reisende, der den Vorgaben der „Guida Romana“ folgt, nähert sich von Nordosten, von Santa Maria Maggiore und San Martino ai Monti kommend, dem Kolosseum: Er gelangt über den Esquilin, an der Zisterne der Trajansthermen, den sogenannten „Sette Sale“ vorbei, zunächst zu San Clemente und wendet sich dann Richtung Westen, dem Amphitheater und dem Konstantinsbogen zu. Auf dieser Route könnte der Rombesucher das Kolosseum erstmals von Nordosten, von der Anhöhe des Esquilin, in den Blick genommen haben, ehe er über San Clemente in die unmittelbare Nähe des Monuments geführt wird.<sup>1404</sup>

Die Wiedergabe des Kolosseums von einem distanzierten, nördlich gelegenen Betrachterstandpunkt gehört, im Gegensatz zu der Westansicht, nicht zu dem Standardrepertoire der Vedutenkünstler des 16. bis 19. Jahrhunderts. In den „Antichità Figurate dell’Alma Città di Roma“, die ebenfalls Pietro Felinis „Trattato Nuovo delle Cose Maravigliose dell’Alma Città di Roma“ von 1610 angebunden sind<sup>1405</sup>, ist als Illustration zu dem flavischen Amphitheater eine Kopie nach Bernardo Gamuccis bedeutender Nordwest-Vedute enthalten.<sup>1406</sup>

---

„La Villa Spada et les bains de Neron“, S. 48 („Meta sudante“, „L’Arc de Constantin“), S. 49 („L’amphitheatre Flavien dit le Colisee“), S. 53 („Saint Gregoire le Grand“).

<sup>1403</sup> Felini / Franzini 1610, S. 208–221: „LA GUIDA / ROMANA. / PER LI FORASTIERI, CHE / desiderano vedere non solo le Antichità, ma / le fabbriche principali moderne di Ro- / ma, in bellissima, & breue forma / hora ridotta, corretta, & molto ampliata.“

<sup>1404</sup> Felini / Franzini 1610, S. 217: „Giornata seconda. Delle sette Sale, del Coliseo, & altre cose. Passate poi la detta Chiesa [di S. Martino], trouerete vna strada che vi menerà dritto à S. Pietro in Vincoli: mà lasciate quella strada, & pigliate il primo vicolo, che trouerete in esso vna cola marauigliosa, che Tito Imperatore fece, detta le sette Sale. Veduto questo, tornate fuor di là, & passate giù per la prima strada fra le vigne, che vi condurrà a S. Clemente, Conuento de Frati; poi giungendo al stupendo antico Theatro di Vespasiano, detto il Coliseo, vederete vna machina superbissima, nella quale vi stauano 85. mila persone sedendo, & ogn’vno vedeua bene, quando gli antichi Romani faceuano qualche spettacolo, è detto Coliseo per vn Colosso, ò vogliamo dire statua che era in questo luogo di marauigliosa grandezza. Simile n’è vno à Verona, & vn’altro a Pola, Città d’Istria. Passate che hauerete poi dall’altra banda, vederete l’Arco di Constantino, molto bello. Et iui presso, nell’horto delli Frati di S. Maria Nuoua, vederete i vestigi del Dio Serapio. Et passando poi più oltra, passerete l’Arco di Tito & Vespasiano, il quale fù fatto quando tornò, trionfando, di Gerusalemme esso Tito figlio di Vespasiano.“

<sup>1405</sup> Felini / Franzini 1610, S. 243–423: „L’ ANTICHITA / FIGVRATE / DELL’ ALMA CITTA / DI ROMA, / Già da Prospero Parisio aumentate, / & hora con diligenza da F. Pietro / Martire Felini da Cremona / dell’Ordine de’ Serui cor- / rette & molto am- / pliate.“

<sup>1406</sup> Felini / Franzini 1610, S. 284: Holzschnitt: 55 x 65 mm (Darstellung), 163 x 105 mm (Blatt), beschr. „AMPHITEATRVM VESPASIANI“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2100/a raro.



Die Präferenz für die Westansicht der Kolosseumsruine trägt somit vermutlich einerseits den tatsächlichen Sehgewohnheiten der zeitgenössischen Betrachter, der Produzenten wie Rezipienten druckgraphischer Werke, andererseits dem kreativen Gestaltungswillen der Künstler Rechnung. Die Perspektive von einem westlich gelegenen Standpunkt gewährt eine nahezu ideale Sicht auf die komplexe Anlage des flavischen Amphitheaters. Die Vielschichtigkeit des Monuments wird quasi in mehreren Stufen offengelegt: die im Norden weitgehend intakt erhaltene Fassade mit ihren Arkadengeschossen und der Attika, den flankierenden Halbsäulen und Pilastern, die riesige Bruchstelle, an der die antike Außenwand und die sich unmittelbar dahinter anschließenden Strukturen abrupt enden, sowie die von Zerstörung gezeichneten Mauerzüge und Gewölbe des Inneren. Die ursprüngliche Größe und Pracht des flavischen Amphitheaters wird mit dem ruinösen Zustand des neuzeitlichen Kolosseums in enger Verbindung, ja in gegenseitiger Durchdringung gezeigt. Diese Aspekte, die angesichts des konkreten Bauwerks in Rom direkt erfahrbar sind, finden Eingang in die Kolosseumsveduten und werden, durch die Übertragung in das druckgraphische Medium, Teil eines mobilen Rombildes, das die Vorstellungen von der komplexen Gestalt des antiken Monuments auch fern der Ewigen Stadt erheblich zu prägen vermag.

Die Bedeutung der Westansicht, die die Wahrnehmung und die Darstellung der Kolosseumsruine in ihrer Vielschichtigkeit und ihrem topographischen Kontext ermöglicht, wird offenbar sowohl von Produzenten, Künstlern, Verlegern und Händlern druckgraphischer Werke, als auch von Rezipienten, Betrachtern der Ruine und ihrer Wiedergaben in Holzschnitt, Kupferstich und Radierung, forciert.

In ähnlicher Weise, wie es für das flavische Amphitheater geschehen ist, hat sich für ein weiteres prominentes Monument der Stadt Rom eine Darstellungstradition herausgebildet, die gleichermaßen Einfluss auf die Wahrnehmung des konkreten Bauwerks in der Stadt und die Wiedergabe desselben in der bildenden Kunst nimmt. Das Castel und der Ponte Sant' Angelo, das als Bastion der Päpste genutzte Hadriansmausoleum und die zugehörige Tiberbrücke, werden in Zeichnungen, Druckgraphiken und Gemälden des 16. bis 19. Jahrhunderts zumeist in einer Ansicht von einem östlich gelegenen Betrachterstandpunkt, mit Peterskirche und vatikanischem Palast im Hintergrund, wiedergegeben. Analog zu den steinernen Zeugen der antiken Kaiserstadt, Kolosseum, Konstantinsbogen und Meta Sudans, fügen sich hier repräsentative Monumente des Papsttums zu einem geschlossenen Architekturensemble.<sup>1407</sup>

---

<sup>1407</sup> Vgl. Wolfgang Krönigs einleitende Bemerkungen zu seiner „Geschichte einer Rom-Vedute“ von 1961: „Giovanni Battista Piranesi hat in der Folge seiner ‘Vedute Romane’ auch eine berühmte Ansicht der Ewigen Stadt gültig gestaltet: die Ansicht von Engelsbrücke und Engelsburg mit der Peterskuppel, die majestätisch über

Der Dominanz bestimmter Darstellungskonventionen für das römisch-antike Amphitheater wirken einzelne Künstler in kreativer Weise entgegen: So entwerfen Giovanni Antonio Dosio<sup>1408</sup>, Giovanni Battista Mercati<sup>1409</sup>, Cornelis van Poelenburgh und Jan van Bronchorst<sup>1410</sup>, Stefano della Bella<sup>1411</sup> und Adrien Manglard<sup>1412</sup> in ihren Werken eigene Perspektiven auf das prominente Motiv. Diese sind jedoch zumeist als isolierte Phänomene anzusehen, die ohne Nachwirkung in der Jahrhunderte währenden Bildgeschichte des flavischen Amphitheaters bleiben (Abb. 33, 55–68).

Giovanni Battista Piranesi distanziert sich ebenfalls mit seinen Radierungen von der klassischen Kolosseumsvedute und entwickelt von 1748 bis in die siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts revolutionäre Lösungen für das altbewährte Thema (Abb. 80–89). Seine exzentrischen und spektakulären Wiedergaben des Amphitheaters erweisen sich jedoch, trotz oder gerade wegen ihrer eigenwilligen und unkonventionellen Betrachtungsweise, als außerordentlich erfolgreich auf dem römischen und internationalen Graphikmarkt. Sie stehen am Beginn einer neuen Tradition der Wahrnehmung und Wiedergabe des prominenten

---

dem Fluß und dem Brückenbogen thront. Unter den zahlreichen Ansichten bedeutender und geschichtsträchtiger Bauten Roms beansprucht diese doch einen besonderen Rang aus verschiedenen Gründen. Einmal handelt es sich hier in Engelsburg und Peterskirche um zwei der großartigsten erhaltenen Bauwerke überhaupt. Das Grabmal des Kaisers Hadrian erscheint als gewaltiger Zeuge des antiken, des kaiserlichen Rom; die Peterskuppel als Herrschaftszeichen des christlichen, des päpstlichen Rom. Sodann aber handelt es sich nicht nur um diese Einzelmonumente, sondern um ihre Verbindung zu dem Ganzen einer Stadtansicht, die mit Fluß und Brücke zugleich nah und doch so weit entfernt ist, daß sie als ein gemeinsames 'Bild' angeschaut werden kann. Dieses Bild ist, von gewissen Änderungen abgesehen, noch heute vorhanden und kann jeden Empfänglichen erfreuen. Es ist eine Wirklichkeit, die von Piranesi im Bild nachgestaltet und dabei in eine andere Wirklichkeit übersetzt worden ist. Indem wir uns über die künstlerischen Mittel dieses bedeutenden graphischen Blattes Rechenschaft geben, werden wir zugleich der Schönheit und Bedeutung dieser Stadtansicht selber gewahr, und die Grenzen zwischen beiden künstlerischen Wirklichkeiten gehen dabei unmerklich ineinander über.“ (Krönig 1961, S. 385).

<sup>1408</sup> Dosio / Cavalieri 1569, Taf. 33: Kupferstich: 174 x 252 mm (Platte), 199 x 296 mm (Blatt), beschr. l. u.: „Amphitheatru uulgo Colosseum à Neronis colosso, inter montes Coelium et Esquilias / à Vespasiano Imp. inchoatú, deinde à Tito perfectum, et exornatum.“, num. l. u.: „33“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Ze 1145-1700/a raro.

<sup>1409</sup> Mercati 1629, Taf. 46: Radierung: 95 x 129 mm (Platte), 152 x 204 mm (Blatt), beschr. l. o.: „Anfiteatro dello Collizeo“, num. l. o.: „46“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.B.26.

<sup>1410</sup> Cornelis van Poelenburgh (Inventor), Jan van Bronchorst (Stecher): Radierung: 186 x 250 mm, beschr. m. u.: „Pars Amphitheatri Vespasiani Imp. vulgo il Colisæo dicti.“, bez. l. u.: „C. V. Poelenb. Inventor“, bez. r. u.: „I. G. Bronchorst Sculptor.“ Angaben nach: Robinson 1979, S. 90, Kat. 18 (London, British Museum, Department of Prints and Drawings).

<sup>1411</sup> Stefano della Bella (Zeichner, Stecher): Radierung: 126 mm (Durchmesser der Darstellung), 128 x 137 mm (Blatt), bez. l. u.: „Stef. Della Bella jnuent fecit“, bez. r. u.: „F.L.D. Ciartres exc. cum Priuil. Regis Chris“, num. r. o.: „8“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, sc. 53 TEB, F.N. 40566.

<sup>1412</sup> Adrien Manglard (Zeichner, Stecher): Innenansicht des Kolosseums, 1753: Radierung: 320 x 573 mm (Platte), 408 x 642 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Prospetto interno dell'Anfiteatro Flavio, chiamato Colosseo dalla Statua Colossale, che era nel Capo della Via Sacra“, bez. u. dat. l. u.: „Adr. Manglard fecit Romae 1753“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, v. 22, n. 529.

Monuments und prägen das Bild des Kolosseums in Kunst und Literatur bis weit in das 19. Jahrhundert hinein.<sup>1413</sup>

Insbesondere in Publikationen, die speziell für Reisende konzipiert sind, in Stadtführern und Vedutensammlungen, finden konventionell gestaltete Darstellungen des Kolosseums Verwendung, vermutlich, um den etablierten Sehgewohnheiten der Zeitgenossen und damit auch der anvisierten Zielgruppe gerecht zu werden. Gerade in Werken des frühen 19. Jahrhunderts, also in jener Zeit, in der das konkrete Erscheinungsbild des Monuments durch vielfältige Eingriffe in den Baubestand erheblich verändert wird, zeigt sich, wie traditionsverbunden die bildliche Wiedergabe des Kolosseums in der römischen Reiseliteratur ist. 1818 publizieren Mariano Vasi und Antonio Nibby eine Neuauflage des prominenten Romführers „Itinéraire Instructif de Rome ancienne et moderne“ und informieren in dem Kapitel „Amphithéâtre Flavien, vulgairement appelé Colisée“ eingehend über verschiedene Arbeiten, die in jüngster Zeit zur Erforschung und Sicherung der antiken Ruine durchgeführt worden sind. Den ausführlichen Text ergänzen Illustrationen, die schon in einer früheren Ausgabe des Romführers von 1804 enthalten waren (Abb. 78–79).<sup>1414</sup> In diesen bildlichen Darstellungen erscheint das Kolosseum daher gemäß seinem Zustand vor jenen baulichen Veränderungen, die in dem Text von 1818 so viel Beachtung gefunden haben. Vasi und Nibby messen dem Informationsgehalt ihres Textes offenbar mehr Bedeutung als jenem der Abbildungen zu. Diese Konventionalität, das dezidierte Festhalten an einmal etablierten Bildfindungen, das in ähnlicher Weise in Illustrationen anderer Romguiden derselben Zeit erkennbar wird, ist umso bemerkenswerter, als gerade die Kunden dieser Publikationen durchaus die Möglichkeit hatten, den Wahrheitsgehalt der in Bild und Text vermittelten Informationen direkt vor Ort zu überprüfen.

Vor dem Hintergrund dieser Tatsache stellt sich die Frage, welche Rolle Authentizität und Realitätstreue bei der Konzeption und Gestaltung druckgraphischer Kolosseumbilder gespielt haben, welchen Einfluss diese auf den Erfolg eines Holzschnittes, einer Radierung oder eines Kupferstichs nördlich und südlich der Alpen genommen haben.

<sup>1413</sup> Die traditionsbildende Wirkung der Druckgraphik Piranesis zeichnet sowohl die Buchillustrationen der „Antichità Romane“ von 1756 als auch die monumentalen Einzelblätter der „Vedute di Roma“ aus. Vgl. z. B.: Piranesi 1756, Bd. 1, Taf. 37, Fig. 2; Giovanni Battista Piranesi: Vedute di Roma, Ansicht des Kolosseums aus der Vogelschau, um 1773–1778. Zu diesen Radierungen: Focillon 1964, S. 24, Kat. 216; S. 52, Kat. 759; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 302, Kat. 259, S. 401, Kat. 351; Höper 1999, S. 277, Abb. 281, S. 395, Kat. 14.126, S. 339, Kat. 10.72; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600010, Kat. 1.1.72, Objekt 18600014, Kat. 1.126.

<sup>1414</sup> Vasi / Nibby 1818b, Bd. 1, S. 103–109 („Amphitéâtre Flavien, vulgairement appelé Colisée“), Taf. geg. S. 102 (Außenansicht des Kolosseums), Taf. geg. S. 104 (Innenansicht des Kolosseums). Vgl.: Vasi 1804, Taf. geg. S. 116 (Außenansicht des Kolosseums), Taf. geg. S. 118 (Innenansicht des Kolosseums).

In zahlreichen Tafelwerken des 16. und 17. Jahrhunderts, wie jenen des Hieronymus Cock<sup>1415</sup>, des Giovanni Battista Mercati<sup>1416</sup> und des Israël Silvestre<sup>1417</sup>, sind seitenverkehrte Ansichten der Kolosseumsruine enthalten: Bei der Anfertigung der Vorlage für den Druck ist keinerlei Rücksicht auf die Seitenrichtigkeit des fertigen Abzugs genommen worden (Abb. 20, 56, 69). Die Bildtitel, die in vielen Darstellungen der Identifizierung der römischen Monumente dienen, stiften zuweilen eher Verwirrung: Die erfassten Motive werden falsch benannt, wie es in einer von Philippe Galle publizierten Ruinenserie nach Vorlagen des niederländischen Malers und Zeichners Hendrick van Cleef wiederholt geschehen ist (Abb. 30).<sup>1418</sup> Gabrielle Perelle, der 1646 eine Radierung nach einer Zeichnung Jan Asselijns veröffentlicht, stellt in dem zugehörigen Bildtitel dem Betrachter sogar mehrere Möglichkeiten für eine Benennung der Vedute zur Wahl: „Veuë du Colisée ou Amphitheatre de Marcellus“.<sup>1419</sup> In einigen Fällen wird gänzlich auf eine klärende Beischrift verzichtet.<sup>1420</sup>

Mehrere Künstler, wie Bartolomäus Breenbergh<sup>1421</sup>, Cornelis van Poelenburgh und Jan van Bronchorst<sup>1422</sup>, fokussieren in ihren Radierungen einzelne Partien der Kolosseumsruine (Abb. 63–64). Durch die Isolierung der Bildmotive in konzentrierten Detaildarstellungen erscheinen diese aus jeglichem architektonischen Kontext herausgelöst: Die Identität des Monuments als

<sup>1415</sup> Cock 1551, Taf. 5: Radierung: 300 x 223 mm (Darstellung), mm (Blatt), beschr. m. o.: „COLOSSÆI RO PROSPECTVS 5“, bez. l. u.: „H. COCK FE.“, bez. l. o.: „D“, dat. l. u.: „1550“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.F.21.

<sup>1416</sup> Mercati 1629, Taf. 15: Radierung: 98 x 130 mm (Platte), 152 x 200 mm (Blatt), beschr. l. o.: „L'istesso“, num. l. o.: „15“, bez. r. u.: „G. M. F.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.B.26.

<sup>1417</sup> Israël Silvestre, Serie von zwölf Radierungen nach Motiven der Stadt Rom, o. J. (zwischen 1640 und 1655), Taf. 3: Radierung: 105 x 247 mm (Darstellung), 112 x 251 mm (Blatt), beschr. l. o.: „Veduta del Coliseo.“, beschr. r. o.: „Veuë du Colisee.“, bez. l. u.: „I. Siluestre delin. et sculp. Cum priuil. Regis.“, num. r. u.: „3“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Museo di Roma, Cart. 7, MR 20395.

<sup>1418</sup> Cleef / Galle o. J. (zwischen 1585 und 1590), Taf. 7: Kupferstich: 175 x 245 mm (Platte), beschr. m. u.: „Thermæ Caracallæ.“, bez. u. num. l. u.: „7. Henri Cliven. inuen.“, bez. r. u.: „Philipp. Gall. excud.“, in der Darstellung „HVC“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, F.C. 10614: Hier handelt es sich eigentlich um eine Innenansicht der Kolosseumsruine. Vgl. auch: Cleef / Galle o. J. (zwischen 1585 und 1590), Taf. 14: Kupferstich: 174 x 242 mm (Platte), beschr. m. u.: „Forum boarium Romæ.“, bez. l. u.: „Henri Cliuen inuen.“, bez. r. u.: „Philipp. Gall. excud.“, num. l. u.: „Philipp. Gall. excud.“, bez. in der Darstellung: „HVC“ (ligiert). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, F.C. 10621: Dies ist eine seitenverkehrte Wiedergabe des Forum Romanum.

<sup>1419</sup> Jan Asselijn (Zeichner), Gabriel Perelle (Stecher): Radierung: ca. 279 x 190 mm (Blatt), beschr.: m. u.: „VEVE DV COLISÉE OV AMPHITHEATRE DE MARCELLVS“, bez. l. u.: „Designe par I. Asselin et graué par Perelle“, bez. r. u.: „A Paris chez Nicolas Langlois rue S.<sup>1</sup> Jacques a la victoire.“, num. r. u.: „4“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Museo di Roma, Cart. 14, MR 22999.

<sup>1420</sup> Vgl. z. B.: Cock 1562, Taf. 8: Radierung, Kupferstich: 203 x 153 mm (Platte), 256 x 174 mm (Blatt), bez. o.: „H. Cock excu“. Cock 1562, Taf. 10: Radierung, Kupferstich: 150 x 208 mm (Platte), 173 x 253 mm (Blatt). Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.4.C.24.

<sup>1421</sup> Breenbergh 1640, Taf. 10: Radierung: 101 x 62 mm. Angaben nach: Robinson 1979, S. 178, Kat. 10 (London, British Museum, Department of Prints and Drawings).

<sup>1422</sup> Cornelis van Poelenburgh (Inventor), Jan van Bronchorst (Stecher): Radierung: 186 x 250 mm, beschr. m. u.: „Pars Amphitheatri Vespasiani Imp. vulgo il Colisæo dicti.“, bez. l. u.: „C. V. Poelenb. Inventor“, bez. r. u.: „I. G. Bronchorst Sculptor.“ Angaben nach: Robinson 1979, S. 90, Kat. 18 (London, British Museum, Department of Prints and Drawings).

Überrest eines römisch-antiken Amphitheaters wird verschleiert. Das Ruinöse rückt als ästhetische Qualität in das Zentrum der Darstellung. Jene Charakteristika, die in zahlreichen druckgraphischen Kolosseumbildern dezidiert herausgearbeitet worden sind, die antike Fassade mit den Arkadengesossen, der Attika und den wechselnden Säulenordnungen sowie die Überreste der inneren Strukturen mit den konzentrisch und radial geführten Korridoren und dem ansteigenden Zuschauerraum, werden weitgehend ausgeblendet.

Diese teils erheblich von der römischen Realität abweichenden Darstellungen des flavischen Amphitheaters sind nach heutigem Verständnis nur bedingt als zuverlässige Bildquellen für den damaligen Zustand des Bauwerks anzusehen. Jedoch stellt sich die Frage nach der Bewertung und Verwendung druckgraphischer Kolosseumbilder durch die Zeitgenossen der Künstler. Hier lassen sich nur einzelne Indizien zusammentragen, wie beispielsweise für die Rezeption der 1551 von Hieronymus Cock veröffentlichten Ruinenfolge.<sup>1423</sup> Diese Publikation enthält zahlreiche seitenverkehrte Ansichten des Kolosseums und anderer bedeutender Monumente der Stadt Rom. Zudem scheinen in einer der Tafeln die eigentlich eigenständigen und in einer gewissen Distanz zueinander stehenden Architekturen des flavischen Amphitheaters und des Septizoniums zu einem einheitlichen Baukomplex verschmolzen zu sein. Das Kolosseum bleibt im Titel dieser Vedute unbenannt und wird zu einer dem Septizonium benachbarten, anonymen Ruine degradiert (Abb. 21).<sup>1424</sup> In seinen Kompositionen konzentriert sich Cock vorwiegend auf die Zerstörung der prominenten Monumente Roms, auf ihre geborstenen Mauerzüge und die sich ausbreitende Vegetation. Die Radierungen erscheinen weniger als Bestandsaufnahmen des unmittelbar vor Ort Gesehenen. Sie entfalten vielmehr die Ästhetik malerischer, teils phantastisch-übersteigter Ruinenbilder. Ob der Publikationsort Antwerpen, fern der Ewigen Stadt, diese künstlerische Freiheit gegenüber der römischen Realität begünstigt haben mag, muss offen bleiben.<sup>1425</sup>

<sup>1423</sup> Zu der Publikation: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 3, S. 128; Le Blanc 1854–1890, Bd. 2, S. 31, Kat. 96–154; Graesse 1859–1869 (1950), Bd. 2, S. 205; Nagler 1858–1879, Bd. 3, S. 270, Kat. 2; Brunet 1860–1880, Bd. 2, Sp. 114; Wurzbach 1906–1911, Bd. 1, S. 304, Kat. 5; Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 180–183, Kat. 22–34; Borroni 1962, S. 88, Kat. 7936; Kandler 1969, S. 46–62, S. 128, Anm. 131; De Pauw-de Veen 1970, S. 70, Kat. 163; Langemeyer / Schleyer 1976, S. 2–8; Riggs 1977, S. 256–265, Kat. 1–25; Grelle 1987, S. 31–52, Kat. 1; Kissner 1990, S. 51, Kat. 92; Savelsberg 1992, S. 225; Incisioni Romane dal 500 all’800 1993, S. 24; Davis 1994, S. 75, Kat. 3.10; Aslan 1997, S. 38; Stoschek 1999, S. 35–38; Zeitler 1999, Kat. 13–17; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 197, Kat. 1959.

<sup>1424</sup> Cock 1551, Taf. 15: Radierung: 220 x 315 mm (Darstellung), beschr. l. o.: „P“, beschr. m. o.: „SEPTIZONII SEVERI IMP CVM CONTIGVIS / RVINIS, PROSPECTVS VNVS“, bez. r. u.: „COCK. F.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.F.21.

<sup>1425</sup> Vgl.: Zeitler 1999, S. 11: „Cocks Serie liefert keine druckgraphischen ‘Reproduktionen’ antiker Bauten, die sich an ein Publikum wenden, das die Altertümer studieren will, sondern zielt in ihrer drastischen Schilderung auf eine Abnehmerschaft fernab Roms, mit eher vagen Vorstellungen von der Stadt. Seine Interpretationen entwerfen ein beunruhigendes Bild von den antiken Ruinen, das den Beschauer auf emotionale Distanz gehen läßt, ihn sogar mit der Skepsis einiger Päpste der nachtridentinischen Zeit sympathisieren lassen könnte, die eine Beseitigung dieser suspekt gewordenen Reste des Altertums oder deren Umbau zu neuer Nutzung erwogen.“

Betrachter des 16. Jahrhunderts haben allerdings die Arbeiten Cocks wohl durchaus als zuverlässige Bildquellen für das Aussehen der Stadt Rom und ihrer Bauwerke zu schätzen gewusst. Vincenzo Scamozzi verwendet in einer 1582 in Venedig erschienenen Abhandlung über die Architektur des antiken Rom Darstellungen, die auf Cocks Ruinenserie von 1551 zurückgehen, in Form von Kopien, die Giovanni Battista Pittoni 1561 angefertigt hat (Abb. 35).<sup>1426</sup> Mithilfe von Verweisbuchstaben, die in die Radierungen Pittonis eingefügt werden, verknüpft Scamozzi die gelehrten Ausführungen seines Traktats mit Details der Cock'schen Kolosseumsansichten. Eine intensive, teils kritische Auseinandersetzung mit dem existierenden Bildmaterial offenbart der Autor in seinem Text zu der bereits erwähnten Wiedergabe des Septizoniums mit der Kolosseumsruine. Hier verweist Scamozzi ausdrücklich auf die Ungenauigkeit der Darstellung bezüglich der römischen Topographie.<sup>1427</sup>

Die Wertschätzung der Radierungen Hieronymus Cocks als authentische Bildzeugnisse zu Rom und seinen Monumenten scheint sich ebenso in einem Inventar des Amerbach'schen Kunstkabinetts, das durch den Baseler Juristen Basilius Amerbach im 16. Jahrhundert begründet wurde, zu erkennen zu geben: Das Inventar, das 1662 anlässlich des Ankaufs der Amerbach-Sammlung durch die Stadt Basel erstellt worden ist, überliefert die Verteilung der Zeichnungen und Druckgraphiken auf die Schubladen von zwei großen Graphikschränken.<sup>1428</sup>

Die Ruinenansichten des Antwerpener Künstlers und Verlegers, „Item Hieronymi Cock Antiquitates Romanae vff 46. bogen“<sup>1429</sup>, sind in der 14. Schublade des einen Schrankes verzeichnet, in unmittelbarer Nachbarschaft von Werken der Geographie und Topographie, der „Civitates orbis Terrarum“ des Georg Braun und Franz Hogenberg, dem „Theatrum Orbis Terrarum“ des Abraham Ortelius und Franz Hogenberg sowie mehreren Landkarten in Holzschnitt und Kupferstich. In demselben Möbel sind offenbar auch Globen und Sonnenuhren aufbewahrt worden.<sup>1430</sup>

In der graphischen Sammlung des Erzherzogs Ferdinand II. von Österreich (reg. 1564-1595) haben sich ebenfalls Publikationen des Hieronymus Cock befunden. Wieder lässt der Sammlungskontext Rückschlüsse auf die Rezeption der Antwerpener Ruinenbilder zu: Die

<sup>1426</sup> Scamozzi 1582. Zu dieser Publikation: Baer / Fowler 1961, S. 233–234 (Ausg. 1583); Borroni 1962, S. 110–111, Kat. 7960 (Ausg. 1582), 7960<sup>1</sup> (Ausg. 1583); Oberhuber 1968, S. 217; Mortimer 1974, Pt. 2, Bd. 2, S. 646–647, Kat. 466; Kelsch 1975, Bd. 1, S. 8; Trenkler 1976, S. 56 (Ausg. 1582–1583); Kissner 1990, S. 195, Kat. 416; Di Stefano / Salvi 1991, S. 48, Kat. 173; Olivato 1991; Immagini di Roma 1996, S. 86, Kat. 113; Rainald 1999, S. 33, S. 100–101; Davis 1994, S. 75–76, Kat. 3.11; Rossetti 2002–2004, Bd. 3, S. 325, Kat. 9205 (Ausg. 1582), Kat. 9206 (Ausg. 1583); Davis 2003, S. 58–63; Vincenzo Scamozzi 2003, S. 234–236, Kat. 15–15a (Margaret Daly Davis).

<sup>1427</sup> Scamozzi 1582, S. 23: „Il Settizonio è alquanto distante dal Coliseo, tutto che egli fusse disegnato molto uicino (come si uede in questa tauola).“

<sup>1428</sup> Zu dem Inventar: Landolt 1991, S. 175–201 („Inventar G vom Juli 1662“).

<sup>1429</sup> Zit. nach: Landolt 1991, S. 186. Vgl.: Büttner 2000, S. 150–151.

<sup>1430</sup> Landolt 1991, S. 186: „Lit. B, No. 10-19“; Büttner 2000, S. 150–151.

erzherzogliche Sammlung ist entsprechend einer thematischen Systematik über mehr als 30 Bände verteilt.<sup>1431</sup> In dem Album mit dem Titel „Stett, Ruinen. Landttaffeln sambt den Landschafften“ erscheint unter anderem auch die von Cock 1561 veröffentlichte Radierungsfolge mit Ansichten römischer Ruinen. Die Abfolge der einzelnen Graphiken in diesem Album entspricht der Chronologie der erfassten Motive: Cocks Ruinenbilder stehen, offenbar als Zeugnisse der antiken Monumente Roms, am Beginn, die Wiedergaben zeitgenössischer Städte und Befestigungsanlagen sowie aktuelle militärische Karten am Ende des Albums.<sup>1432</sup>

Der dokumentarische Wert, der bereits im 16. Jahrhundert druckgraphischen Kolosseumbildern zugemessen worden ist, gewinnt insbesondere in Tafelwerken des 19. Jahrhunderts, in unmittelbarer Auseinandersetzung mit den Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten dieser Zeit, erheblich an Bedeutung. Die einschneidenden Veränderungen, die das Amphitheater durch massive Eingriffe in seinen Baubestand erfährt, werden in zahlreichen Publikationen, beispielsweise in Graphiken Luigi Rossinis<sup>1433</sup>, Domenico Amicis<sup>1434</sup>, Alessandro Moschettis<sup>1435</sup> und Gaetano Cottafavis<sup>1436</sup>, überliefert. Das Kolosseum erscheint nun als Gegenstand ambitionierter Forschung und Denkmalpflege (Abb. 92, 99, 103). Mit diesen Eingriffen in die Architektur der Ruine verändert sich in einem bislang nicht gekannten Ausmaß das Motiv der druckgraphischen Darstellungen. Zugleich etablieren sich neue Bildmedien, die in direkte Konkurrenz zu dem Medium der Druckgraphik

<sup>1431</sup> Zu dieser Sammlung: Parshall 1982, S. 139–184.

<sup>1432</sup> Parshall 1982, S. 164–165, Kat. 23; Büttner 2000, S. 151–152.

<sup>1433</sup> Vgl. z. B.: Rossini 1823, Taf. 80: Radierung: 361 x 460 mm (Platte), 557 x 758 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Interno del Colosseo scavato nel 1814, e ricoperto nel 1814. / A. Podio ove stavano le Fiere prima dello Spettacolo“, num. r. u.: „T. 80“, bez. l. u.: „Pomardi dis.“, bez. und dat. r. u.: „Rossini inc. Roma 1820“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4230 grgr raro. Rossini 1839, Taf. 13: Radierung: 356 x 239 mm (Platte), 759 x 541 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Profilo del Colosseo / in distanza si vede l’Arco di Costantino, a destra il Palatino, ed a sinistra il Celio“, beschr. r. u.: „Roma“, num. r. u.: „13“, bez. l. u.: „Rossini Ar. dis. dal vero ed inc.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.10.G.8.

<sup>1434</sup> Amici 1839, 21. n. n. Taf.: Radierung: 224 x 291 mm (Platte), 306 x 418 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Anfiteatro Flavio detto il Colesèo.“, bez. u. dat. u.: „Domenico Amici dis dal vero e inc. nel 1832“. 22. n. n. Taf.: Radierung: 219 x 289 mm (Platte), 308 x 419 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Interno dell’ Anfiteatro Flavio detto il Colosseo“, bez. u. dat. u.: „Domenico Amici disegnò dal vero e incise nel 1836“. 32. n. n. Taf.: Radierung: 224 x 296 mm (Platte), 306 x 428 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Esterno dell’ Anfiteatro Flavio“, bez. u. dat. u.: „Domenico Amici disegnò dal vero e incise nel 1834“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4391 gr raro.

<sup>1435</sup> Moschetti 1843, 26. n. n. Taf.: Radierung: 209 x 264 mm (Platte), 277 x 353 mm (Blatt), beschr. m. u.: „ESTERNO DEL COLOSSEO“, bez. l. u.: „V. Marchi dis.“, bez. r. u.: „A. Moschetti inc.“ 27. n. n. Taf.: Radierung: 207 x 260 mm (Platte); 165 x 229 (Darstellung), 277 x 351 mm (Blatt), beschr. m. u.: „INTERNO DEL COLOSSEO“, bez. l. u.: „V. Marchi dis.“, bez. r. u.: „A. Moschetti inc.“ Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana: 1984.688; Dg 540-4431 raro.

<sup>1436</sup> Donovan 1844, Taf. 19: Radierung: 92 x 157 mm (Bild); 131 x 211 mm (Blatt), beschr. m. u.: „Anfiteatro Flavio.“, bez. l. u.: „G. Cottafavi dis. e inc.“, num. l. o.: „T. 1“ num. r. o.: „V“. Angaben nach dem Exemplar: Rom, Bibliotheca Hertziana: Dg 450-4421/4 Coll. rom.

treten und diese aus ihrem angestammten Aufgabenbereich, der Wiedergabe prominenter Monumente Roms, verdrängt werden, die frühen photographischen Verfahren der Daguerreotypie und Kalotypie. Durch diese Faktoren haben sich die Voraussetzungen für die Produktion und Rezeption druckgraphischer Kolosseumbilder grundlegend gewandelt. Diese neue Phase der Beschäftigung mit dem Motiv des flavischen Amphitheaters wird daher in der vorliegenden Arbeit nur am Rande berührt.

Die kreative Auseinandersetzung der bildenden Künstler mit dem Thema des Kolosseums erfolgt zumeist vor dem Hintergrund der bereits im 16. Jahrhundert etablierten Darstellungskonventionen: Bestimmte Perspektiven werden immer wieder aufgegriffen, gegebenenfalls aktualisiert und weiter entwickelt. Dieses Phänomen, den Blick auf das prominente Monument quasi zu fixieren, findet sich in ähnlicher Weise in literarischen Werken des 18. und 19. Jahrhunderts: Die Beschreibungen des Kolosseums werden von einer bestimmten Idee geprägt, die im druckgraphischen Medium kaum zu vermitteln und doch für die Wahrnehmung des konkreten Bauwerks von außerordentlicher Bedeutung gewesen ist – das Erleben der Kolosseumsruine im Mondschein. In seiner 1879 veröffentlichten Novelle „Daisy Miller“ lässt der amerikanische Schriftsteller Henry James die Protagonistin, eine junge Amerikanerin, während eines nächtlichen Aufenthaltes im Inneren der Ruine feststellen:

„I never saw anything so pretty. [...] I was bound to see the Colosseum by moonlight; I shouldn't have wanted to go home without that.“<sup>1437</sup>

Die besondere Faszination, die das von Mondlicht beschienene Kolosseum auf Rombesucher des 18. und 19. Jahrhunderts ausübt, ist in zahlreichen Werken der Reiseliteratur, unter anderem in Johann Wolfgang Goethes „Italienischer Reise“<sup>1438</sup>, Friederike Bruns „Tagebuch einer Reisenden über Rom“<sup>1439</sup>, Jeremiah Donovans „Rome ancient and modern“<sup>1440</sup> und Charles Dickens' „Pictures from Italy“<sup>1441</sup> bezeugt. Stendhal berichtet in seinen 1829

<sup>1437</sup> Zit. nach James 1879, S. 101-102.

<sup>1438</sup> Johann Wolfgang Goethe, Italienische Reise, 2. Februar 1787. Vgl.: Goethe / Beyer u. a. 1992, S. 201.

<sup>1439</sup> Brun 1799a, S. 124.

<sup>1440</sup> Donovan 1844, S. 551: „Few travellers of distinction leave Rome without visiting the Colosseum by moonlight, as the Vatican gallery is visited by torch-light. The moon of Italy rises with a brightness and beauty unknown to our cloudy climate, and seems to shine with more than borrowed splendours. As she walks in her glory through the heavens, her silvery beams fall on the broken lines of the Colosseum with softness and harmony, mantling in alternations of light and shade the broken arches and projecting masses, which rise around us in fantastic grandeur, veiling every defect, and filling up as it were anew, the gaps of centuries; while the immensity of the ruin itself, the deep solitude and silence, the pale moon-beams illumining one range of the open arcades and lofty walls and leaving others in mysterious darkness produce an effect at once highly picturesque and grand.“

<sup>1441</sup> Dickens / Bradbury & Evans 1846, S. 230–231.



publizierten „Promenades dans Rome“, wie ein nächtlicher Besuch der Kolosseumsruine mit Musik und Literatur regelrecht zelebriert werden konnte:

„Ce soir, par un beau clair de lune, nos sommes allés au Colisée; j’avais cru que l’on y trouverait des sensations d’une douce mélancolie. Mais ce que M. Isimbardi nous avait dit est vrai: ce climat est si beau, il respire tellement la volupté, que le clair de lune même y perd toute tristesse. Le beau clair de lune avec sa rêverie tendre se trouve sur les bords du Windermere (lac du nord de l’Angleterre). Minuit sonnait, le ‘custode’ du Colisée était prévenu, il nous a ouvert; mais il tenait à nous suivre, c’est son devoir. Nous l’avons prié d’aller nous chercher à la prochaine ‘osteria’ quelques ‘boccali’ de ‘vin buono’. Le spectacle dont nous avons joui, une fois seuls dans cet immense édifice, s’est trouvé plein de magnificence, mais nullement mélancolique. C’était une grande et sublime tragédie, et non pas une élegie. On a exécuté fort bien le sublime ‘quartetto’ de ‘Bianca e Faliero’ (de Rossini), sans pouvoir chasser les images imposantes qui nous assiégeaient. Le clair de lune était si vif, que nous avons pu lire plus tard quelques vers de lord Byron.“<sup>1442</sup>

Die Verse, die der britische Dichter Lord Byron in seinen Werken „Child Harold’s Pilgrimage“ und „Manfred“ 1812 und 1817 über das Kolosseum im Mondschein formuliert, erfreuen sich bei Rombesuchern des 19. Jahrhunderts außerordentlicher Beliebtheit: Quasi unter dem Eindruck der poetischen Zeilen Byrons wenden sich Reisende der Ruine des flavischen Amphitheaters zu.<sup>1443</sup> So lässt auch Henry James den Begleiter seiner Daisy Miller, Frederick Forsyth Winterbourne, während eines Besuches der nächtlichen Kolosseumsruine die berühmten Verse aus Lord Byrons „Manfred“ murmeln.<sup>1444</sup>

<sup>1442</sup> Zit. nach: Stendhal 1829 (1997), S. 492.

<sup>1443</sup> Lord Byron: *Manfred*, 3. Akt, 4. Szene: „[...] I do remember me, that in my youth, / When I was wandering, – upon such a night / I stood within the Colosseum’s wall, / Midst the chief relics of almighty Rome; / The trees which grew along the broken arches / Waved dark in the blue midnight, and the stars / Shone through the rents of ruin; from afar / The watchdog bayed beyond the Tiber; and / More near from out the Caesar’s palace came / The owl’s long cry, and, interruptedly, / Of distant sentinels the fitful song / Begun and died upon the gentle wind. / Some cypresses beyond the time-worn breach / Appeared to skirt the horizon, yet they stood / Within a bowshot – where the Caesars dwelt, / And dwell the tuneless birds of night, amidst / A grove which springs through levell’d battlements, / And twines its roots with the imperial hearths, / Ivy usurps the laurel’s place of growth; – / But the gladiators’ bloody Circus stands, / A noble wreck in ruinous perfection! / While Caesar’s chambers, and the Augustan halls, / Grovel on earth in indistinct decay. – / And thou didst shine, thou rolling moon, upon / All this, and cast a wide and tender light, / Which soften’d down the hoar austerity / Of rugged desolation, and fill’d up, / As ’twere anew, the gaps of centuries; / Leaving that beautiful which still was so, / And making that which was not, till the place / Became religion, and the heart ran o’er / With silent worship of the great of old! – / The dead, but sceptred sovereigns, who still rule / Our spirits from their urns. – / ’Twas such a night! / ’Tis strange that I recall it at this time; / But I have found our thoughts take wildest flight / Even at the moment when they should array / Themselves in pensive order.“ Zit. nach: *The works of the right honourable Lord Byron*. Bd. 5. *The siege of corinth – Parisina – Poems*. Leipzig: Gerard Fleischer d. J. 1818, S. 119–121.

<sup>1444</sup> James 1879, S. 98–99: „When on his return from the villa (it was eleven o’clock), Winterbourne approached the dusky circle of the Colosseum, it occurred to him, as a lover of the picturesque, that the interior, in the pale moonshine, would be well worth a glance. He turned aside and walked to one of the empty arches, near which, as he observed, an open carriage – one of the little Roman street-cabs – was stationed. Then he passed in among the cavernous shadows of the great structure, and emerged upon the clear and silent arena. The place had never seemed to him more impressive. One-half of the gigantic circus was in deep shade; the other was sleeping in the luminous dusk. As he stood there he began to murmur Byron’s famous lines, out of ‘Manfred;’ but before he had finished his quotation he remembered that if nocturnal meditations in the Colosseum are recommended by the poets, they are deprecated by the doctors. The historic atmosphere was there, certainly; but the historic atmosphere, scientifically considered, was no better than a villanous miasma.“

Literarische Schilderungen über das Kolosseum im Mondschein, wie sie in den Reiseberichten Johann Wolfgang Goethes und Stendhals und in den fiktiven Werken Lord Byrons und Henry James' enthalten sind, haben die Wahrnehmung des konkreten Monuments in Rom wohl in ähnlicher Weise beeinflusst, wie es auch durch bildliche Wiedergaben, beispielsweise die Radierungen Giovanni Battista Piranesis, geschehen sein mag.

Während das Medium der Druckgraphik im 19. Jahrhundert an Relevanz für die bildliche Darstellung des Kolosseums verliert, behält das Monument selbst seine Bedeutung als Wahrzeichen Roms bis in die unmittelbare Gegenwart bei: Das Motiv des Kolosseums gehört kontinuierlich zum allgemeinen Bilderschatz der Stadt. Aus der unendlichen Fülle zeitgenössischer Kolosseumbilder soll hier nur eine kleine Auswahl vorgestellt werden.

Am 21. April 2004 veröffentlicht die italienische Post zur Erinnerung an die Gründungen Roms und Bangkoks zwei Sondermarken, in deren Bildfeldern bedeutende Wahrzeichen als Repräsentanten beider Städte in Erscheinung treten: Dem Wat Saket, dem Tempel des Goldenen Hügels der thailändischen Hauptstadt, wird das Amphitheatrum Flavium, pars pro toto für das Jahrtausende alte Rom, gegenübergestellt (Abb. 104).<sup>1445</sup>

Der außerordentliche Bekanntheitsgrad des Kolosseums erlaubt es, das Motiv in extrem vereinfachter Form zu verwenden und gleich einem Piktogramm in verschiedene Darstellungen zu integrieren, um diesen einen dezidiert „römischen“ Charakter zu verleihen: Eine Reihe von Führern zu Restaurants, Pizzerien, Bars und Geschäften der Stadt Rom, die von der Mailänder Tageszeitung „Corriere della Sera“ 2004 unter dem Titel „Roma night & day“ herausgegeben worden ist, verwendet auf ihrem Einband das Kolosseumsmotiv in mehreren Varianten: Das römische Amphitheater kann hier, reduziert auf Silhouette und Bogenreihen, als Stück einer Pizza, als Dekoration eines Cocktailglases oder als Spiegel eines Tellers erscheinen (Abb. 105).<sup>1446</sup> In ähnlicher unbefangener Weise greift das Logo für eine Gastronomiemesse, die vom 5. bis zum 8. Juni 2004 in Rom stattfindet, auf das prominente

<sup>1445</sup> Cristina Brusciaglia (Entwurf): Briefmarkenblock: 70 x 140 mm, bschr. l. o.: „Posteitaliane“, m. o.: „21 APRILE / FONDAZIONE / ROMA – BANGKOK“, beschr. m. u.: „ISTITUTO POLIGRAFICO E ZECCA DELLO STATO S. p. A.“ Linke Briefmarke (mit der Darstellung des Wat Saket): 30 x 40 mm, beschr. o.: „ANNIVERSARIO FONDAZIONE ROMA – BANGKOK“, bez. l. u.: „I.P.Z.S. S.p.A - Roma 2004“, bez. r. u.: „C. BRUSCAGLIA“. Rechte Briefmarke (mit der Darstellung des Kolosseums): 30 x 40 mm, beschr. o.: „ANNIVERSARIO FONDAZIONE ROMA – BANGKOK“, bez. l. u.: „I.P.Z.S. S.p.A - Roma 2004“, bez. r. u.: „C. BRUSCAGLIA“. Eine Briefmarke, die von der italienischen Post am 7. März 2008 anlässlich des vom 21. bis zum 25. Oktober 2009 im Rom stattfindenden „Festival internazionale della filatelia“ herausgegeben worden ist, zeigt in ihrem Bildfeld ebenfalls das Kolosseum, wenn auch in stark vereinfachter Form.

<sup>1446</sup> Corriere della Sera. Roma Night & Day. 4 Bde. Mailand 2004: Bd. 1 („Guida ai ristoranti“), Bd. 2 (Guida agli spacci“), Bd. 3 („Guida ai locali“), Bd. 4 („Guida alle pizzerie“).

Motiv zurück: Das Kolosseum dient nun, im wahrsten Sinne des Wortes, als Sammelbecken für kulinarische Genüsse aller Art (Abb. 106).<sup>1447</sup>

Dieser gänzlich freie Umgang mit dem Motiv des Kolosseums zeigt, wie stark sich das Bild von der Realität des konkreten Gebäudes gelöst hat. Es ist zu einem quasi abstrakten Symbol für Rom und Italien geworden, das in unterschiedlichen Kontexten Verwendung finden kann. Die Isolierung und Mobilität des Motivs zeigt sich in besonderer Weise in dem Flyer zu der Ausstellung „transalpinarchitettura.01 – architettura fra Svizzera e Italia“, die Alberto Alessi im November 2001 in der römischen Galerie „AAM ARCHITETTURA ARTE MODERNA“ des Francesco Moschini organisiert hat (Abb. 107).<sup>1448</sup> Der Flyer präsentiert das flavische Amphitheater aus seinem eigentlichen urbanen Kontext herausgelöst. Es erscheint, als völlig frei verfügbares Bildmotiv, integriert in zwölf Landschaften der Schweizer Alpen. Die neuen Heimaten des Kolosseums sind über Titel am oberen Rand der einzelnen Bildfelder identifiziert. Das römische Monument, das hier in eine gänzlich fremde Umgebung, in die Bergwelten von Albula, Flüela, San Bernardino, Ofenpass, Susten, Bernina, Grimsel, Furka, Großer Sankt Bernhard, Oberalp, Lukmanier und Sankt Gotthard eingefügt ist, bleibt ungenannt. Als Standardmotiv des klassischen Bilderkanons zu Rom und Italien ist eine Identifizierung offenbar auch in dieser extremen Verfremdung für den Betrachter des 21. Jahrhunderts unnötig.

Wie in den vorhergehenden Jahrhunderten verknüpfen sich noch heute unterschiedliche Ideen mit der monumentalen Präsenz des römisch-antiken Amphitheaters. Die Deutung des Kolosseums als verehrungswürdige Gedenkstätte des Christentums ist in der Via Crucis lebendig, dem Kreuzweg, der alljährlich am Abend des Karfreitags in einer feierlichen Prozession von Papst, Klerus und tausenden Pilgern im Andenken an den Leidensweg Christi gegangen wird.<sup>1449</sup>

<sup>1447</sup> Flyer: 200 x 200 mm: „A Roma i sapori d’Europa. / Gusti d’Europa / Ingresso e degustazione gratuiti / Fiera di Roma / 5 – 8 giugno 2004“ (1. Seite), „1° Salone / dei prodotti tipici / ed enogastronomici / d’Europa. / Promozione dei marchi / DOP, IGP, STG, DOC, DOCG, IGT / dell’Unione Europea / via Cristoforo Colombo, 293 / www.gustideuropa.com / CAMPAGNA FINANZIATA / CON IL CONTRIBUTO / DELLA COMUNITÀ EUROPEA / E DELLO STATO ITALIANO“ (6. Seite).

<sup>1448</sup> Flyer: 210 x 105 mm. Beschriftungen der Vorderseite, „transalpinarchitettura.01“ (im Zentrum), „Albula“, „Flüela“, „S. Bernardino“, „Ofenpass“, „Susten“, „Bernina“, „Grimsel“, „Furka“, „Grd. St. Bernard“, „Oberalp“, „Lukmanier“, „Gotthard“ (in 12 Bildfeldern). Beschriftung der Rückseite: „transalpinarchitettura.01 architetture fra Svizzera e Italia / a cura di Alberto Alessi / Mostra di architettura / a cura di Alberto Alessi e Francesco Moschini / 5 – 17 novembre 2001 / AAM ARCHITETTURA ARTE MODERNA [...]“.

<sup>1449</sup> Die Via Crucis-Zeremonien der Jahre 1991–2008 sind auf der Homepage des Heiligen Stuhls aufgeführt. Vgl.: „www.vatican.va/news\_services/liturgy/documents/index\_via-crucis\_ge.html“, 27.06.2008.

Zugleich kann das Kolosseum als imposante Kulisse für spektakuläre Veranstaltungen des weltlichen Rom dienen, für klassische Dramen des Sophokles<sup>1450</sup> und für Konzerte der Pop-Ikonen Paul McCartney<sup>1451</sup>, Simon & Garfunkel<sup>1452</sup> und Elton John<sup>1453</sup>.

Eine weitere wichtige Bedeutungsebene des Kolosseums tritt am Ende des 20. Jahrhunderts hinzu: Auf eine gemeinsame Initiative der Comune di Roma, des italienischen Ministero dei Beni culturali, der Acea und der drei Organisationen „Nessuno tocchi Caino“, „Amnesty International“ und „Comunità di San Egidio“ wird das Kolosseum im Dezember 1999 zu einem universalen Symbol gegen die Todesstrafe erklärt. Das Monument soll immer dann, wenn in der Welt ein Todesurteil aufgehoben oder ausgesetzt wird oder wenn ein Staat ein Moratorium zur Todesstrafe erlässt, zwei Nächte lang hell erleuchtet werden.<sup>1454</sup>

So erstrahlt die Ruine am 7. Januar 2007 zur Unterstützung der italienischen Regierung in ihrem Bemühen um eine weltweite Ächtung der Todesstrafe. In diesem Kontext unterstreicht der Bürgermeister von Rom, Walter Veltroni, die besondere Symbolik des römisch-antiken Amphitheaters und setzt diese in Beziehung zu der moralischen Verpflichtung des zeitgenössischen Rom:

„Il Colosseo, in origine, è stato anche luogo di persecuzioni e inaudite violenze. Da qualche anno questo è un posto simbolo di pace e riconciliazione. Penso a quando all'interno del Colosseo, nel 2002, alti dirigenti israeliani e palestinesi si sono stretti la mano e alle fiaccolate per l' 11 settembre o dopo la strage di bambini nella scuola di Beslan che si sono concluse proprio qui davanti. [...] Roma continuerà ad essere capitale della pace, dei diritti umani e civili e non poteva non testimoniare la propria vocazione con una iniziativa contro la pena di morte: la più odiosa e inumana delle pratiche di Stato che stravolge il diritto e trasforma la giustizia in una inaccettabile quanto inutile vendetta.“<sup>1455</sup>

<sup>1450</sup> Vgl.: Valerio Cappelli: „Il Colosseo riapre agli spettacoli, la Rai rifiuta la diretta“. In: Corriere della Sera, 18. Juli 2000, S. 35. Jutta Lauterbach: „Die alte Magie kehrt ins 'Coliseo' zurück. Ein historischer Augenblick: Das Kolosseum öffnet nach 1500 Jahren wieder als Amphitheater. Die neue Ära begann mit 'König Ödipus' in einer Inszenierung des griechischen Nationaltheaters“. In: General-Anzeiger, 20. Juli 2000, S. 18. „Musenkuss für Gladiatoren. Das Kolosseum wird nach 1500 Jahren wieder als Bühne genutzt – mit Theater- und Musikaufführungen statt blutiger Spektakel“. In: Süddeutsche Zeitung, 20. Juli 2000, S. 12.

<sup>1451</sup> Zu den Konzerten vom 10 und 11. Mai 2003: Alessandro Capponi: „In sacco a pelo al Colosseo per sentire Paul“. In: Corriere della Sera, 11. Mai 2003, S. 50. Alessandro Capponi / Maria Rosaria Spadaccino: „La notte indimenticabile di Paul ai Fori Imperiali“. In: Corriere della Sera, 12. Mai 2003, S. 51.

<sup>1452</sup> Zu dem Konzert am 31. Juli 2004: Sandra Cesarale: „Da Hyde Park al Colosseo vince sempre la nostalgia. A Londra la luce rosa del tramonto. Nella Capitale le mille suggestioni della notte“. In: Corriere della Sera, 1. August 2004, S. 39: „A Londra la fastidiosa pioggia aveva appena lasciato il posto al sole quando Simon & Garfunkel salivano sul palco, davanti a 200 mila spettatori. Erano da poco passate le otto di sera. Ieri, la luna illuminava il Colosseo mentre la magica coppia intonava 'Old Friends', la canzone che dà il nome al loro tour europeo e che ha aperto il concerto sui Fori, davanti a 500 mila persone.“

<sup>1453</sup> Zu dem Konzert vom 3. September 2005: Sandra Cesarale: „Colosseo, Elton John parte a tutto rock. Oltre 300 mila spettatori per la popstar in concerto a Roma“. In: Corriere della Sera, 4. September 2005, S. 47.

<sup>1454</sup> Vgl.: Paolo Brogi: „Il Colosseo contro la pena di morte. Brillerà di notte ogni volta che nel mondo un condannato sarà salvato. Domenica e lunedì primo esperimento di illuminazione.“ In: Corriere della Sera, 11. Dezember 1999, S. 47.

<sup>1455</sup> Corriere della Sera, 7. Januar 2007, S. 2: „Le Luci illuminano il Colosseo contro la pena della morte“.

Ein halbes Jahr später, am 7. Juli 2007, verkündet der Schweizer Filmemacher und Autor Bernard Weber in Lissabon einen Kanon von „New 7 Wonders of the World“, zu denen er, neben den Ruinen von Chichén Itzá in Mexiko, der Chinesischen Mauer, der Jesus-Statue von Rio de Janeiro, der Inka-Stadt Machu Picchu in Peru, der Felsenstadt Petra in Jordanien und dem Mausoleum Taj Mahal in Indien, das Kolosseum von Rom als einziges europäisches Monument zählt. Die Liste Webers ist das Ergebnis einer im Jahr 2000 ins Leben gerufenen Initiative, Menschen auf der ganzen Welt über Internet und Telefon an einer globalen Abstimmung über einen Kanon neuer Weltwunder zu beteiligen. Zu Beginn der Initiative stehen 200 Monumente zur Wahl. Jene 77 Kandidaten, die die meisten Stimmen auf sich vereinigen, werden einer Jury unter der Leitung des ehemaligen Unesco-Generalsekretärs Federico Mayor vorgelegt, die aus dieser Gruppe 21 Finalisten bestimmt. In einer zweiten Abstimmung werden schließlich die sieben neuen Weltwunder gekürt. Nach Angaben der Veranstalter haben sich etwa 100 Millionen Menschen an der Aktion beteiligt.<sup>1456</sup>

Webers Initiative stößt gleichermaßen auf Medieninteresse wie Kritik.<sup>1457</sup> Am 9. Juli 2007 distanziert sich die Unesco als Hüterin des Weltkulturerbes auf ihrer Homepage ausdrücklich von der öffentlichkeitswirksamen Kampagne.<sup>1458</sup>

Dass das römische Kolosseum als Weltwunder wahrgenommen wird, ist in der Jahrtausende alten Geschichte des Monuments keineswegs eine Neuheit. Martial, der als Zeitzeuge die Fertigstellung und Weihe des Amphitheatrum Flavium im Jahr 80 nach Christus miterlebt,

<sup>1456</sup> Vgl. die Homepage der Initiative: „[www.new7wonders.com/classic/en/n7w/votinganalysis/](http://www.new7wonders.com/classic/en/n7w/votinganalysis/)“, 28.06.2008.

<sup>1457</sup> Vgl. z. B. die Schlagzeilen der Online- und Printausgaben deutscher und internationaler Zeitungen: Daniela Dau: „Neue Wunder braucht die Welt“. In: [www.sueddeutsche.de/reise/artikel/823/100723](http://www.sueddeutsche.de/reise/artikel/823/100723), 2. Juli 2007. Edoardo Sassi: „Colosseo meraviglia del mondo? È uno stimolo ad andare avanti. Veltroni, Rutelli e il voto su internet che ha premiato l’Anfiteatro Flavio“. In: *Corriere della Sera*, 9. Juli 2007, S. 2. Gareth Scurlock: „Controversial ‘New 7 Wonders’ campaign reaches its climax. Egyptian government has the only surviving Wonder of the Ancient World removed from the running“. In: [http://travel.timesonline.co.uk/tol/life\\_and\\_style/travel/news/article2022725.ece](http://travel.timesonline.co.uk/tol/life_and_style/travel/news/article2022725.ece), 5. Juli 2007.

<sup>1458</sup> „In order to avoid any damaging confusion, UNESCO wishes to reaffirm that there is no link whatsoever between UNESCO’s World Heritage programme, which aims to protect world heritage, and the current campaign concerning ‘The New 7 Wonders of the World’. This campaign was launched in 2000 as a private initiative by Bernard Weber, the idea being to encourage citizens around the world to select seven new wonders of the world by popular vote. Although UNESCO was invited to support this project on several occasions, the Organization decided not to collaborate with Mr. Weber. UNESCO’s objective and mandate is to assist countries in identifying, protecting und preserving World Heritage. Acknowledging the sentimental or emblematic value of sites and inscribing them on a new list is not enough. Scientific criteria must be defined, the quality of candidates evaluated, and legislative and management frameworks set up. The relevant authorities must also demonstrate commitment to these frameworks as well as to permanently monitoring the state of conservation of sites. The task is one of technical conservation and political persuasion. There is also a clear educational role with respect to the sites’ inherent value, the threats they face and what must be done to prevent their loss. There is no comparison between Mr Weber’s mediatised campaign and the scientific and educational work resulting from the inscription of sites on UNESCO’s World Heritage List. The list of the ‘7 New Wonders of the World’ will be the result of a private undertaking, reflecting only the opinions of those with access to the internet and not the entire world. This initiative cannot, in any significant and sustainable manner, contribute to the preservation of sites elected by this public.“ Zit. nach der Stellungnahme auf der Homepage der Unesco, 9. Juli 2007, [whc.unesco.org/en/news/352](http://whc.unesco.org/en/news/352).

preist die Architektur der Kaiser Vespasian und Titus als ein Wunderwerk, das den legendären Weltwundern weit überlegen sei.<sup>1459</sup>

Im Jahr 1572 erscheint eine von Philippe Galle gestochene Serie zu den „Weltwundern“ nach Entwürfen des niederländischen Malers und Zeichners Marten van Heemskerck.<sup>1460</sup> In diesem Kontext wird, neben den sieben Monumenten des klassischen Kanons, als achttes Weltwunder unter dem Titel „Amphitheatrum“ das Kolosseum präsentiert (Abb. 19).<sup>1461</sup> Noch im 21. Jahrhundert ist das römische Bauwerk in verschiedenen Publikationen zu Weltwundern der Antike und Nachantike aufgeführt.<sup>1462</sup>

Der außerordentliche Erfolg des Kolosseums im Rahmen der Initiative Bernard Webers kann hier nicht eingehender analysiert werden. Die Veranstalter der Kampagne äußern sich auf ihrer Homepage nicht ausführlich zu dem Abstimmungsverhalten ihrer internationalen Wählerschaft. Jedoch scheint gerade das Kolosseum nicht ausschließlich von Menschen des europäischen Kulturkreises, also von jenen, die das Bauwerk möglicherweise aus eigener Anschauung kennen und mit ihrer Entscheidung einen gewissen Patriotismus verbinden, gewählt worden zu sein, sondern vielmehr von einer weltweiten Öffentlichkeit, die in dem Amphitheater vielleicht eine Art universales Weltwunder zu erkennen glaubt.<sup>1463</sup>

Die Idee des Weltwunders, wie sie die Verantwortlichen der „New 7 Wonders“-Initiative formulieren, verleiht dem Kolosseum wie den anderen Monumenten des neuen Kanons einen besonderen Symbolwert. Federico Mayor deutet die sieben neuen Weltwunder als Zeichen, „wie kreativ die Menschen sein können und welch immenses Potenzial sie haben“, und als

<sup>1459</sup> M. Valerii Martialis Epigrammaton Liber, Liber Spectaculorum, 1. Epigramm. Vgl.: Carratello 1980, S. 77.

<sup>1460</sup> Zu dieser Publikation: Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 5, S. 252; Wurzbach 1906–1911, Bd. 1, S. 567, Kat. 15; Hollstein 1949–2006, Bd. 7, S. 80, Kat. 414–421; Veldman 1986, S. 94–106, Kat. 12; Dolders 1987, S. 376–383, Kat. 5601.101:1–8; Veldman 1994, S. 192–197, Kat. 513–520; Sellink / Leesberg 2001, Bd. 3, S. 177–187, Kat. 478–485.

<sup>1461</sup> Kupferstich: 214 x 264 mm, beschr. r. o.: „AMPHITEATRVM“, beschr. u.: „ADIICIT HIS VATES, CVIVS SE BILBILIS ORTV / IACTAT, CAESAREI SACRVM DECVS AMPHITHEATRI: / QVÆ MVNDI SPECIEM MOLES MENTITA GLOBOSAM, / ACCEPIT CAVA POPVLOS, LVDOS QVE PARAVIT.“, bez. m. u.: „Martinus / Heemkerck Inuentor“. Angaben nach: Veldman 1994, S. 193, S. 197, Kat. 520.

<sup>1462</sup> Vgl. z. B.: Friedemann Bedürftig: 1000 Weltwunder. Die Schätze der Menschheit in fünf Kontinenten. Köln 2000, S. 136; Christa Pöppelmann / Mark Schubert: Die grossen Weltwunder. Von der Vorgeschichte bis heute. Köln 2005, S. 50–51. Matthias Vogt: Weltwunder. Köln 2007, S. 45–46. Die Singularität des Kolosseums in der Welt wird auch in Giacomo Mascardis und Maurizio Bonas 1621 veröffentlichtem Romführer „Le Cose Maravigliose dell’Alma Città di Roma“ angesprochen: „Questo è lo stupendo, & antico Teatro di Vespasiano, detto Coliseo, machina che certo in tutto il mondo non ne vedrete mai vn’altra così fatta“. Zit. nach: Mascardi / Bona 1621, S. 75–76.

<sup>1463</sup> Vgl. die offizielle Homepage der Initiative: „With the 7 (no more and no fewer) votes that people had to cast via our website, plus the opportunity to cast votes via text messaging or telephone, our voting system proved to be well balanced. Internet voting was the equalizing factor while SMS and phone votes expressed the passion and strong feelings that people had for their favorite monument. As a result, some candidates received many Internet votes from all over the world without even engaging seriously in campaigning. This was the case with the Colosseum in Rome, the only wonder standing in old Europe, representing Roman civilization.“ Zit. nach: „www.new7wonders.com/classic/en/n7w/votinganalysis/“, 7. Juli 2007.

„Exempel gegen Gleichgültigkeit und Ignoranz“.<sup>1464</sup> Bernard Weber sieht in ihnen „Symbole für Einheit und Frieden“<sup>1465</sup>. Wie sich diese Vorstellungen mit der konkreten Realität des flavischen Amphitheaters verbinden lassen, wird in diesem Kontext allerdings nicht näher ausgeführt. Ob den Wählern die verschiedenen Deutungsebenen des Kolosseums – als Überrest eines ebenso gewaltigen wie prominenten Gebäudes der römischen Antike, als ehrwürdige Gedenkstätte der römisch-katholischen Kirche, als Wahrzeichen der Stadt Rom und ganz Italiens sowie als Symbol gegen die Todesstrafe – bewusst gewesen sind und ob sie tatsächlich eine Rolle für die Abstimmung gespielt haben, muss gänzlich offen bleiben.<sup>1466</sup>

So problematisch das Konzept und die Durchführung der Initiative Bernard Webers gewesen sein mag, führt die Wahl der „New 7 Wonders of the World“ doch deutlich vor Augen, wie außerordentlich präsent das „Phänomen“ Kolosseum im Bewusstsein der Menschen des 21. Jahrhunderts ist: Das flavische Amphitheater, dessen Bild in der globalisierten Medienwelt allgegenwärtig ist, dient auch heute noch als Projektionsfläche für verschiedenste Ideen und Vorstellungen.

Der italienische Theaterkritiker Franco Cordelli schreibt am 20. Juli 2000 anlässlich einer Inszenierung des Sophokles-Dramas „König Ödipus“ im Inneren der Ruine über das Kolosseum und seine Wirkung in der Gegenwart:

„Da che siamo nati, il Colosseo se ne sta là, rincantucciato, al centro di tutto. È così familiare che lo dimentichiamo; è così possente che, avvicinandoci a esso per l'Edipo Re (per la riapertura al pubblico, dopo secoli, con uno spettacolo) suscita figure, alla lettera, colossali. Non già Vespasiano né Tito; non già la plebe di Roma né gli uomini di rete e quelli di spada; e neppure, risalendo fino ai tempi nostri, Woody Strode, il negro, e Kirk Douglas, il bianco, nello Spartacus di Stanley Kubrick: la storia di Roma, come si diceva una volta, vista da sinistra; o Russel Crowe, nell'arena, con le tigri e con lo stesso imperatore Commodus, nel Gladiatore di Ridley Scott: la storia di Roma vista da destra. Niente di tutto questo: e neppure quello struggente inizio della prima poesia che Dario Bellezza, l'ultimo poeta romano, lesse ai suoi amici: 'Colosseo che mi hai cresciuto agli Amori / Rientro in te come nel ventre di una Madre'. Niente di questo tutto, dicevo, perché il Colosseo incombe, nella immaginazione di tutti, con una luce ineguagliabile: che cancella i particolari o ne suscita, per ciascuno, di così personali e antichi come, per ciascuno, personale e antica è la propria infanzia. Senza il Colosseo, si direbbe, non c'è storia, non c'è principio, non c'è verità.“<sup>1467</sup>

<sup>1464</sup> Beide Zitate nach dem Vorwort Federico Mayors in der 2008 erschienenen Publikation „Die sieben neuen Weltwunder“: Die sieben neuen Weltwunder 2008, S. 4.

<sup>1465</sup> Zit. nach dem Vorwort Bernard Webers: Die sieben neuen Weltwunder 2008, S. 5–6.

<sup>1466</sup> In der offiziellen Publikation zu der Initiative Bernard Webers wird in dem Kapitel „Das Kolosseum, Rom, Italien“ ausschließlich die Bedeutung des Baus als Amphitheater des antiken Rom thematisiert. Die Geschichte der Ruine in nachantiker Zeit findet dagegen keinerlei Beachtung. Vgl.: Die sieben neuen Weltwunder 2008, S. 36–42.

<sup>1467</sup> Zit. nach: Franco Cordelli: „Occasioni mancate. Il Colosseo e il complesso di Edipo“. In: Corriere della Sera, 20. Juli 2000, S. 001.002.

### The Coliseum

Type of the antique Rome! Rich reliquary  
 Of lofty contemplation left to Time  
 By buried centuries of pomp and power!  
 At length – at length – after so many days  
 Of weary pilgrimage and burning thirst  
 (Thirst for the springs of lore that in thee lie),  
 I kneel, an altered and an humble man,  
 Amid thy shadows, and so drink within  
 My very soul thy grandeur, gloom, and glory!

Vastness! and Age! and Memories of Eld!  
 Silence! and Desolation! and dim Night!  
 I feel ye now – I feel ye in your strength –  
 O spells more sure than e'er Judæan king  
 Taught in the garden of Gethsemane!  
 O charms more potent than the rapt Chaldee  
 Ever drew down from out the quiet stars!

Here, where a hero fell, a column falls!  
 Here, where the mimic eagle glared in gold,  
 A midnight vigil holds the swarthy bat!  
 Here, where the dames of Rome their gilded hair  
 Waved to the wind, now wave the reed and thistle!  
 Here, where on golden throne the monarch lolled,  
 Glides, spectre-like, unto his marble home,  
 Lit by the wan light of the hornéd moon,  
 The swift and silent lizard of the stones!

But stay! these walls – these ivy-clad arcades –  
 These mouldering plinths – these sad and blackened shafts –  
 These vague entablatures – this crumbling frieze –  
 These shattered cornices – this wreck – this ruin –  
 These stones – alas! these gray stones – are they all –  
 All of the famed and the colossal left  
 By the corrosive Hours to Fate and me?

'Not all' – the Echoes answer me – 'not all!  
 Prophetic sounds and loud, arise forever  
 From us, and from all Ruin, unto the wise,  
 As melody from Memnon to the Sun.  
 We rule the hearts of mightiest men – we rule  
 With a despotic sway all giant minds.  
 We are not impotent – we pallid stones.  
 Not all our power is gone – not all our fame –  
 Not all the magic of our high renown –  
 Not all the wonder that encircles us –  
 Not all the mysteries that in us lie –  
 Not all the memories that hang upon  
 And cling around about us as a garment,  
 Clothing us in a robe of more than glory'."

Edgar Allan Poe, 1833<sup>1468</sup>

<sup>1468</sup> Zit. nach: Poe / Quinn / O'Neill 1951, Bd. 1, S. 48–49.



### Literaturverzeichnis

Abbamondi 1998

Abbamondi, Lorenzo: 'Camere' con vista sui luoghi dell'archeologia. In: *Archologia in posa. Dal Colosseo a Cecilia Metella nell'antica documentazione fotografica*. Hrsg. Barbara Tellini Santoni. Mailand 1998, S. 13–17.

Accame Lanzilotta 1996

Accame Lanzilotta, Maria: *Contributi sui Mirabilia Urbis Romae*. Genf 1996 (= Pubblicazioni del D.AR.FI.CL.ET; 163).

Acidini 1976

Acidini, Cristina: Roma antica. In: Giovanni Antonio Dosio. *Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi*. Hrsg. v. Franco Borsi, Cristina Acidini, Fiammetta Mannu Pisani, Gabriele Morolli. Rom 1976 (= *Fonti e documenti per la storia dell'architettura*. Bd. 6), S. 27–166.

Acidini Luchinat 1992

Acidini Luchinat, Cristina: Giovanni Antonio Dosio. In: *Dizionario biografico degli italiani*. Bd. 41. Rom 1992, S. 516–523.

Acidini Luchinat 2001

Acidini Luchinat, Cristina: Giovanni Antonio Dosio. In: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 29, München / Leipzig 2001, S. 142–145.

Adams 1967

Adams, Herbert M.: *Catalogue of books printed on the continent of Europe, 1501–1600*, in *Cambridge libraries*. 2 Bde. Cambridge 1967,

Agosti 1987

Agosti, Giovanni: *Sul gusto per l'antico a Milano, tra regime sforzesco e dominazione francese*. In: *Prospettiva*, 49, 1987, S. 33–46.

Alberti / Orlandi / Porthogesi 1966

Alberti, Leon Battista: *L'Architettura. De re aedificatoria*. Hrsg. von Giovanni Orlandi und Paolo Portoghesi. 2 Bde. Mailand 1966 (= *Trattati di architettura*. Hrsg. von Renato Bonelli und Paolo Portoghesi, Bd. 1).

Alberti / Bartoli / Ticozzi 1833

Alberti, Leon Battista: *Della architettura libri dieci*. Traduzione di Cosimo Bartoli. Con note apologetiche di Stefano Ticozzi. Mailand 1833.

Alaique Pettinelli 1993

Alaique Pettinelli, Rosanna: *La Compagnia del Gonfalone e la Passione al Colosseo*. In: *Un' Idea di Roma. Società, arte e cultura tra Umanesimo e Rinascimento*. Hrsg. von Laura Fortini. Rom 1993, S. 73–98.

Almeida 1981

Almeida, Emilio Rodriguez: *Forma urbis marmorea*. Aggiornamento generale 1980. 2 Bde. Rom 1981.

## Amici 1839

Amici, Domenico: Nuova Raccolta delle Vedute antiche e moderne dell'alma Città di Roma. Disegnato dal vero ed incise in rame da Domenico Amici. Rom 1839.

## Andresen 1866–1874 (1971)

Andresen, Andreas: Die deutschen Maler-Radierer (Peintres-Graveurs) des neunzehnten Jahrhunderts nach ihren Leben und Werken. 5 Bde. Leipzig 1866–1878. Nachdruck Hildesheim / New York 1971.

## Andresen 1870–1873 (1982)

Andresen, Andreas: Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexicon der Kupferstecher, Maler-Radierer und Formschneider. 2 Bde. Leipzig 1870–1873. Nachdruck Hildesheim / New York 1982.

## Andreotti 1992

Andreotti, Giulio: Presentazione. In: Sulle Magnificenze di Roma antica e moderna di Giuseppe Vasi. Commentario alle Magnificenze di Roma antica e moderna di Giuseppe Vasi. Rom 1992, S. 7–8.

## Antetomaso 2004

Antetomaso, Ebe: La collezione di stampe. Mercanti, collezionisti, bibliofili. In: La collezione del principe. Da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della raccolta Corsini. Ausstellungskatalog Rom, Accademia Nazionale dei Lincei, 21. Mai – 18. Juli 2004. Rom 2004, S. 48–67.

## Antiquariat Konrad Meuschel o.J. (ca. 1998)

Antiquariat Konrad Meuschel: Italienische Kupferstiche, Radierungen und Einblattdrucke des 16. Jahrhunderts. Sixteenth Century Fine Italian Prints. Antiquariat Konrad Meuschel, Bad Honnef am Rhein. Katalog 85. o.O. u. J. (ca. 1998).

## Appell 1893

Appell, Johann Wilhelm: Francesco Colonna. The dream of Poliphilus. Fac-similes of one hundred and sixty-eight woodcuts in the „Hypnerotomachia Poliphili“. Venice 1499. With an introductory notice, and descriptions by J. W. Appel. London 1893.

## Aquaroni / Minelli 1828

Minelli, Deodato (Hrsg.): Nuovi Punti delle più interessanti vedute di Roma. Disegnate ed incise a contorno da Antonio Aquaroni e da altri buoni artisti. Rom 1828.

## Aquilecchia 1980

Aquilecchia, Giovanni: Pietro Aretino e altri poligrafi a Venezia. In: Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento. Hrsg. von Girolamo Arnaldi und Manlio Pastore Stocchi. Bd. 3.2. Vicenza 1980, S. 61–98.

## Aragozzini / Nocca 1993

Aragozzini, Giovanna / Nocca, Marco: Le piante di Roma dal Cinquecento all'Ottocento. Rom 1993.

## Archeologia in posa 1998

Archeologia in posa. Dal Colosseo a Cecilia Metella nell'antica documentazione fotografica. Hrsg. von Barbara Tellini Santoni, Alberto Manodori, Alessandra Capodiferro, Marina

Piranomonte. Ausstellungskatalog Rom, Biblioteca Vallicelliana, 5. November 1998 – 9. Januar 1999. Mailand 1998.

Architecture of Rome 1986

Architecture of Rome. A nineteenth-century itinerary by Giovanni Battista Cipriani. Rom 1835–1837. Introduction by Stanley Tigerman. New York 1986.

Ariani / Gabriele 1998

Ariani, Marco / Gabriele, Mino (Hrsg.): Francesco Colonna Hypnerotomachia Poliphili. Riproduzione dell'edizione aldina del 1499. 2 Bde. Mailand 1998 (= Classici; 66).

Armstrong 1990

Armstrong, Christine Megan: The Moralizing Prints of Cornelis Anthonisz. Princeton, New Jersey 1990.

Armstrong 1992

Armstrong, Christine Megan: Cornelis Teunissen-Anthoniszoon. In: Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 4, München / Leipzig 1992, S. 250–251.

Arrigoni / Bertarelli 1939

Arrigoni, Paolo / Bertarelli, Achille: Piante e Vedute di Roma e del Lazio conservate nella Raccolta delle Stampe e dei Disegni. Castello Sforzesco. Mailand 1939.

Ashby 1908

Ashby, Thomas: An unknown sixteenth century topography of Rome. In: *Archaeological Journal*, 65, 1908, S. 245–264.

Ashby 1915a

Ashby, Thomas: Il libro d'Antonio Labacco appartenente all'architettura. In: *Bibliofilia*, 16, 1915, S. 289–309.

Ashby 1915b

Ashby, Thomas: Le diverse edizioni dei „Vestigi dell'Antichità di Roma“ di Stefano Du Pérac. In: *La Bibliofilia*, 16, 1915, S. 401–421.

Ashby 1916a

Ashby, Thomas: Le diverse edizioni dei „Vestigi dell'Antichità di Roma“ di Stefano Du Pérac. In: *La Bibliofilia*, 17, 1916, S. 358–359.

Ashby 1916b

Ashby, Thomas (Hrsg.): *Topographical Study in Rome in 1581*. With many additional illustrations from various sources. A series of views with a fragmentary text by Étienne du Pérac in the library of C. W. Dyson Perrins. London 1916.

Ashby 1922

Ashby, Thomas: La „Roma antica“ di Alò Giovannoli. In: *La Bibliofilia*, 24, 1922, S. 101–113.

Ashby 1923a

Ashby, Thomas: Note sulle varie guide di Roma che contengono xilografie di Girolamo Franzini. In: *Roma. Rivista di studi e di vita romana*, 1, 1923, S. 345–352.

Ashby 1923b

Ashby, Thomas: Lieven Cruyl e le sue vedute di Roma, 1664–1670. In: *Memorie Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 1, 1923, S. 221–229.

Ashby 1927

Ashby, Thomas: Un incisore antiquario del Seicento. In: *La Bibliofilia*, 28, 1927, S. 361–373, S. 453–460.

Ashby 1928

Ashby, Thomas: Un incisore antiquario del Seicento. In: *La Bibliofilia*, 29, 1928, S. 356–369.

Ashby 1929

Ashby, Thomas: Un incisore antiquario del Seicento. In: *La Bibliofilia*, 31, 1929, S. 105–122.

Aslan 1997

Aslan, Sissi: *Le stampe di Roma*. Rom 1997.

Babelon 1981

Babelon, Jean-Pierre: *Silvestre Paysagiste*. In: *Paris et Rome vus par Israël Silvestre*. Ausstellungskatalog Paris 1981, S. 4–7.

Baer / Fowler 1961

Baer, Elizabeth / Fowler Lawrence Hall: *The Fowler Architectural Colletion of the Johns Hopkins University*. Catalogue. Baltimore, Md. 1961 (= Publications, Evergreen House Foundation, 1).

Baetens 1992

Baetens, Roland: *Antwerpens Goldenes Jahrhundert. Konstanten und Wandel des wirtschaftlichen Lebens*. In: *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*. Ausstellungskatalog Köln / Antwerpen / Wien. Hrsg. v. Ekkehard Mai und Hans Vlieghe. Köln 1992, S. 27–38.

Bandini 1989

Bandini, Bruno: *Luigi Rossini architetto ed incisore ravennate tra illusionismo e vero*. In: *Romagna arte e storia*, 9, 1989, S. 41–48.

Barche 1985

Barche, Gisela: *Studien zur Darstellung der Stadt Rom (1750–1870)*. Phil. Diss. München 1983. München 1985.

Barock im Vatikan 2005

*Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste, 1572–1676*. Ausstellungskatalog Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 25. November 2005 – 19. März 2006; Berlin, Martin-Gropius-Bau, 12. April – 10. Juli 2006. Bonn / Leipzig 2005.

Bartoli 1914–1922

Bartoli, Alfonso: *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*. 6 Bde. Rom 1914–1922.

Bartsch 1803–1821 (1843–1876)

Bartsch, Adam: *Le peintre graveur*. 21 Bde. Wien 1803–1821. Nachdruck Leipzig 1843–1976.

Battafarano 2001

Battafarano, Italo Michele: Luthers Romreise in den erinnernden „Tischreden“. In: *Deutsche Handwerker, Künstler und Gelehrte im Rom der Renaissance. Akten des interdisziplinären Symposiums vom 27. und 28. Mai 1999 im Deutschen Historischen Institut in Rom*. Hrsg. von Stephan Füssel und Klaus A. Vogel. Wiesbaden 2001, S. 214–237.

Bauten Roms auf Münzen und Medaillen 1973

Bauten Roms auf Münzen und Medaillen. Hrsg. von Harald Kühmann, Bernhard Overbeck, Dirk Steinhilber und Ingrid Weber. Ausstellungskatalog München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, 16. Oktober – 2. Dezember 1973. München 1973.

Bayless / Lapidge 1998

Bayless, Martha / Lapidge, Michael (Hrsg.): *Collectanea Pseudo-Bedae*. Dublin 1998 (= *Scriptores Latini Hiberniae*, 14).

Becchetti 1978

Becchetti, Piero: Frühe Photographie in Rom bis zum Ende des Pontifikats Pius' X. In: *Rom in frühen Photographien aus römischen und dänischen Sammlungen*. Übers. und bearb. v. Gesine Asmus. München 1978, S. 30–37.

Becchetti 1996

Becchetti, Pietro: Lorenzo Suscipj, pionere della fotografia in Roma. In: *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 10, 1996, S. 173–179.

Becchetti / Pietrangeli 1979

Becchetti, Piero / Pietrangeli, Carlo: *Roma in Dagherrotipia*. Rom 1979 (= *Immagini nella storia*).

Bechtel 1955

Bechtel, Edwin de: *Jacques Callot*. New York 1955.

Bellini 1975

Bellini, Paolo: *Printmakers and Dealers in Italy during the 16th and 17th Centuries*. In: *Print Collector*, 13, 1975, S. 17–45.

Bellini 1983

Bellini, Paolo: *Per una definizione dell'opera di G. Battista Falda*. In: *Arte Christiana*, 71/695, 1983, 81–92.

Bellini 1992

Bellini, Paolo: *Storia dell'incisione italiana. Il Seicento*. Mit Beiträgen von Maria Elena Boscarelli, Alessandra Compostella, Marco Fragonara, Simona Orlandini, Elena Vigano. Piacenza 1992.

Bellini / Leach 1983

Bellini, Paolo / Leach, Marc Carter: *The Illustrated Bartsch*. Bd. 44. *Italian Masters of the 17th Century*. New York 1978.

Benndorf / Schöne 1867

Benndorf, Otto / Schöne, Richard: Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums. Leipzig 1867.

Benoist 1870

Benoist, Philippe / Benoist, Félix: Rome dans sa Grandeur. Vues, Monuments anciens et modernes. Description, Histoire, Institutions. Dessins d'après Nature par Philippe Benoist et Félix Benoist. Text par Franz De Champagny. Premier Volume. Rome antique. Paris 1870.

Bentivoglio Ravasio 1996

Bentivoglio Ravasio, Raffaella: Bramantino. In: Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 13, München / Leipzig 1996, S. 572–574.

Bernhard-Walcher 1989

Bernhard-Walcher, Alfred: Die Medici-Päpste und ihr Hof in Rom. Architektur und das Erlebnis der Antike. Die Entdeckung der Antike. In: Fürstenthöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition. Ausstellungskatalog Wien, Kunsthistorisches Museum, Neue Burg, 6. Dezember 1989 – 18. Februar 1990. Wien 1989, S. 8–21.

Bernini Pezzini 2001

Bernini Pezzini, Grazia: La collezione di disegni e stampe Corsini nell'ambito del collezionismo di grafica del XVIII secolo. In: Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e collezioni, 1875–1975. Hrsg. von Ginevra Mariani. Rom 2001, S. 65–100.

Bertsch 2005

Bertsch, Markus: Fernow und Reinhart. Strategien der Naturaneignung um 1800. In: Kunst als Wissenschaft. Carl Ludwig Fernow – ein Begründer der Kunstgeschichte. Hrsg. von Reinhard Wegner. Göttingen 2005, S. 98–130.

Bettagno 1978

Bettagno, Alessandro (Hrsg.): Piranesi. Incisioni, rami, legature, architetture. Ausstellungskatalog Venedig, Fondazione Cini, 1978. Vicenza 1978.

Bettagno 1989

Bettagno, Alessandro: Le Vedute di Roma di Giambattista Piranesi. In: Piranesi e la veduta del settecento a Roma. Hrsg. von Lucia Cavazzi und Anita Margiotta. Ausstellungskatalog Rom, Museo di Roma, 23. Februar – 25. April 1989. Rom 1989, S. 12–14.

Bevilacqua 2000

Bevilacqua, Mario: Anonimo. Panorama di Roma. In: Roma Veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo. Ausstellungskatalog Rom, Palazzo Poli, 30. September 2000 – 28. Januar 2001. Rom 2000, S. 136, Kat. 3.  
(Veduta di Mantova)

Bevilacqua 2001

Bevilacqua, Mario: Nolli, Piranesi, Vasi. L'immagine cartografica di Roma nel Settecento tra scienza e arte. In: L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo. Hrsg. von Cesare da Seta. Neapel 2001, S. 218–227.

Bevilacqua 2004

Bevilacqua, Mario (Hrsg.): Nolli, Vasi, Piranesi. Immagine di Roma Antica e Moderna. Rappresentare e conoscere la Metropoli dei Lumi. Ausstellungskatalog Rom, Palazzo Fontana di Trevi, 27. November 2004 – 7. Februar 2005. Rom 2004.

#### Bevilacqua 2005

Bevilacqua, Mario: Piante e vedute di Roma dall'Umanesimo all'Illuminismo. In: *Imago Urbis Romae. L'immagine di Roma in età moderna*. Hrsg. von Cesare de Seta. Ausstellungskatalog Rom, Musei Capitolini, 11. Februar – 15. Mai 2005. Rom 2005, S. 93–103.

#### Bevilacqua / Gori Sassoli 2006

Bevilacqua, Mario (Hrsg.) / Gori Sassoli, Mario (Hrsg.): *La Roma di Piranesi. La città del Settecento nelle grandi vedute*. Ausstellungskatalog Rom, Museo del Corso, 14. November 2006 – 25. Februar 2007. Rom 2006.

#### Bianchi 2004

Bianchi, Silvia: *Catalogo dell'opera incisa di Nicola Beatrizet (IV parte)*. In: *Grafica d'arte. Rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno*, 15, 2004, Nr. 57, S. 3–13.

#### Bianconi 1779 (1976)

Bianconi, Giovanni Lodovico: *Elogio storico del Cavaliere Giambattista Piranesi celebre antiquario ed incisore di Roma*. In: *Antologia Romana*, Bd. 6, 1779, Nr. 34, S. 265–284. Nachdruck in: *Grafica Grafica*, 2, 1976, S. 127–135.

#### Bilderwelten der Renaissance 1992

*Bilderwelten der Renaissance. Italienische Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts aus dem Besitz der Kunsthalle zu Kiel*. Ausstellungskatalog Kiel, Kunsthalle, 22. Januar – 22. März 1992. Kiel 1992.

#### Biographie universelle, ancienne et moderne 1827

*Biographie universelle, ancienne et moderne, ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se son fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus et leurs crimes*. Ouvrage entièrement neuf, rédigé par une société de gens de lettres et de savants. Tome quarante-septième. Hrsg. von Louis-Gabriel Michaud. Paris 1827.

#### Black 1973

Black, Mary: *Old New York in early photographs, 1853–1901*. 196 prints from the collection of the New-York Historical Society. New York 1973.

#### Bober / Rubinstein 1986

Bober, Phyllis Pray / Rubinstein, Ruth: *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*. Oxford / London / New York 1986.

#### Bodart 1975

Bodart, Didier: *Dessins de la Collection Thomas Ashby à la Bibliothèque Vaticane*. Città del Vaticano 1975 (= *Documenti e riproduzioni*, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2).

#### Bonelli 1978

Bonelli, Renato: Lettera a Leone X. In: *Scritti Rinascimentali di Architettura*. Hrsg. von Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri, Renato Bonelli. Mailand 1978, S. 459–484.

Bonger 2004

Bonger, Henk: *The life and work of Dirck Volkertszoon Coornhert*. Übersetzt, herausgegeben und kommentiert von Gerrit Voogt. Amsterdam / New York 2004 (= *Studies in the History of Ideas in the Low Countries*).

Bonnefoit 1994

Bonnefoit, Régine: Stefano della Bella. In: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 8, München / Leipzig 1994, S. 424–426.

Borea 1979

Borea, Evelina: *Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento*. In: *Storia dell'arte italiana*. Hrsg. von Giulio Bollati und Paolo Fossati. Parte prima: *Materiali e problemi*. Hrsg. von Giovanni Previtali. Volume secondo: *L'artista e il pubblico*. Turin 1979, S. 320–413.

Borea 1991

Borea, Evelina: *Michelangelo e le stampe nel suo tempo*. In: *La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson*. Ausstellungskatalog Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, 28. Mai – 14. Juli 1991. Hrsg. von Alida Molledo. Rom 1991, S. 17–30.

Borromini e l'universo barocco 2000

*Borromini e l'universo barocco*. Hrsg. von Richard Bösel und Christoph L. Frommel. Ausstellungskatalog Rom, Palazzo delle Esposizioni, 16. Dezember 1999 – 28. Februar 2000. Mailand 2000.

Borroni 1962

Borroni, Fabia: „Il Cicognara“. *Bibliografia dell'archeologia classica e dell'arte italiana*. Bd. 2.4.3: Roma, 1471–1850. Florenz 1962 (= *Biblioteca bibliografica italiana*, 27).

Borsellino 2000

Borsellino, Enzo: *Il giubileo del 1750 e i riflessi sulla città e sul patrimonio storico-artistico*. In: *Roma dei giubilei. Storie e curiosità tra sacro e profano*. Hrsg. von Willy Pocino. Rom 2000, S. 217–224.

Borsi 1970

Borsi, Franco: *Nota introduttiva*. In: Giovanni Antonio Dosio. *Le Antichità di Roma*. Unveränderter Nachdruck der Auflage von 1569. Rom 1970, S. 7–16.

Borsi 1976

Borsi, Franco: *Introduzione ai disegni del Dosio*. In: Giovanni Antonio Dosio. *Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi*. Hrsg. v. Franco Borsi, Cristina Acidini, Fiammetta Mannu Pisani, Gabriele Morolli. Rom 1976 (= *Fonti e documenti per la storia dell'architettura*. Bd. 6), S. 9–26.

Borsi 1989

Borsi, Franco: *Bramante*. Mailand 1989.



Boscarelli 1992

Boscarelli, Maria Elena: Giovanni Battista Mercati. S. Bibiana rifiuta di sacrificare agli idoli. In: Paolo Bellini: Storia dell'incisione italiana. Il Seicento. Mit Beiträgen von Maria Elena Boscarelli, Alessandra Compostella, Marco Fragonara, Simona Orlandini, Elena Vigano. Piacenza 1992, S. 134–135.

Braham / Hager 1977

Braham, Allan / Hager, Hellmut: Carlo Fontana. The drawings at Windsor Castle. London 1977 (= Studies in architecture; 18).

Bredenkamp 1990

Bredenkamp, Horst: Maarten van Heemskercks Bildersturmzyklen als Angriffe auf Rom. In: Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. Hrsg. von Bob Scribner. Wiesbaden 1990 (= Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 46).

Breman 2002

Breman, Paul: The Changing View. Illustrations of towns in Foresti's Chronicle. In: The Book Collector, Bd. 51, 2002, S. 498–507.

Breiner 1994

Breiner, David Michael: Vincenzo Scamozzi, 1548–1616. A catalogue raisonné. 2 Bde. Univ. Diss. Ithaca, New York 1994.

Brice 2002

Brice, Catherine: La Roma dei „Francesi“. Una modernizzazione imposta. In: Storia di Roma dall'antichità a oggi. Roma moderna. Hrsg. von Giorgio Ciucci. Rom 2002, S. 349–370.

Briganti 1996

Briganti, Giuliano: Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca. Hrsg. von Laura Laureati und Ludovica Trezzani. Mailand 1996.

Brilliant 1978

Brilliant, Richard: Rezension zu: Lawrence R. McGinnis und Herbert Mitchell, Catalogue of the Earl of Crawford's "Speculum Romanae Magnificentiae" now in the Avery Architectural Library. New York 1976. – Giovanni Antonio Dosio. Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi. Hrsg. von Franco Borsi, Cristina Acidini, Fiammetta Mannu Pisani, Gabriele Morolli. Rom 1976. In: The Society of Architectural Historians, 37, 1978, S. 318–319.

Brosses / Cafasso 1991

Brosses, Charles de: Lettres familières. Texte établi par Giuseppina Cafasso. Introduction, notes, et bibliographie par Letizia Norci Cagiano de Azevedo. Préface de Giovanni Macchia. 3 Bde. Neapel 1991.

Brown 1979

Brown, C. Malcom: Martin van Heemskerck. The Villa Madama Jupiter and the Gonzaga Correspondence Files. In: Gazette des Beaux-Arts, 94, 1979, S. 49–60.

Brown 1986

Brown, Deborah: The Apollo Belvedere and the garden of Giuliano della Rovere at SS. Apostoli. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 49, 1986, S. 235–238.

## Brumble 1998

Brumble, David H.: Classical myths and legends in the Middle Ages and Renaissance. A Dictionary of allegorical meanings. London / Chicago 1998.

## Brun 1803

Brun, Friederike: Die Landschaft. In: Der neue Teutsche Merkur, 1803, 3. Band, S. 589–590.

## Brunet 1860–1880

Brunet, Jacques-Charles: Manuel du libraire et de l'amateur de livres. 9 Bde. Berlin 1860–1880.

## Bruschi 1978

Bruschi, Arnaldo: Francesco Colonna. Hypnerotomachia Poliphili. In: Scritti Rinascimentali di Architettura. Patente a Luciano Laurana, Luca Pacioli, Francesco Colonna, Leonardo da Vinci, Donato Bramante, Francesco di Giorgio, Cesare Cesariano, Lettera a Leone X. Hrsg. von Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri, Renato Bonelli. Mailand 1978, S. 145–276.

## Buddemeier 1970

Buddemeier, Heinz: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. München 1970 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste; 7).

## Busiri Vici 1965

Busiri Vici, Andrea: Il palazzo della dogana al porto di Ripetta. In: Capitolium, 49, 1965, S. 490–497.

## Büttner 1992

Büttner, Frank: Die Rolle der Graphik in der italienischen Renaissance. In: Bilderwelten der Renaissance. Italienische Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts aus dem Besitz der Kunsthalle zu Kiel. Ausstellungskatalog Kiel, Kunsthalle, 22. Januar – 22. März 1992. Kiel 1992, S. 9–11.

## Büttner 2000

Büttner, Nils: Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels. Göttingen 2000 (= Rekonstruktion der Künste; 1).

## Buratti 1995

Buratti, Lucia: Chiese, ville e palazzi nelle incisioni del Seicento e Settecento. In: Il disegno di architettura, 6, 1995, Nr. 11, S. 17–27.

## Burgers 1988

Burgers, Jacqueline: In de Vier Winden. De prentuitgeverij van Hieronymus Cock, 1507/10–1570 te Antwerpen. Ausstellungskatalog Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. Rotterdam 1988.

## Caims 1985

Cairns, Christopher: Pietro Aretino and the republic of Venice. Researches on Aretino and his Circle in Venice. 1527–1556. Florenz 1985.

## Camesasca 1957–1960

Camesasca, Ettore (Hrsg.): Lettere sull'Arte di Pietro Aretino. Commentate da Fidenzio Pertile. 3 Bde. Mailand 1957–1960.

Cametti 1992

Giacomo Lauro: Meraviglie della Roma antica. Einleitung von Cecilia Cametti. Rom o. J. (1992).

Campagnolo 1997

Campagnolo, Matteo: Rezension von: Jean-Louis Ferrary: Onofrio Panvinio et les antiquités romaines. Rom 1996. In: Bibliothèque d'humanisme et renaissance, 59, 1997, S. 426–427

Caneva 2004

Caneva, Giulia (Hrsg.): Amphitheatrum Naturae. Il Colosseo: storia e ambiente letti attraverso la sua flora. Con testi di Giulia Caneva, Simona Ceschin, Alessandra Pacini, Maria Vinci. Mailand 2004.

Canina 1832–1844

L'architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti: opera divisa in tre sezioni dichiaranti la storia, la teoria e le pratiche dell'architettura egiziana, greca, romana dall'architetto Cav. Luigi Canina. Bd. 3.2.2: Architettura romana. Monumenti. Tavole. Rom: Selbstverlag 1832–1844.

Cantatore 2005

Cantatore, Flavia: Piante e vedute di Roma. In: La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento. Ausstellungskatalog Rom, Musei Capitolini. 24. Juni – 16. Oktober 2005. Hrsg. von Francesco Paolo Fiore. Rom / Mailand 2005, S. 166–169.

Canter 1930

Canter, Howard Vernon: The Venerable Bede and the Colosseum. In: Transactions and Proceedings of the American Philological Association, 61, 1930, S. 150–164.

Cantino Wathagin 1984

Cantino Wathagin, Gisella: Archeologia e „archeologie“. Il rapporto con l'antico fra mito, arte e ricerca. In: Memoria dell'antico nell'arte italiana. Hrsg. von Salvatore Settis. Bd. 1. L'uso dei classici. Turin 1984, S. 171–217.

Capodiferro 1998

Capodiferro, Alessandra: Anfiteatro Flavio e meta sudans. In: Archeologia in posa. Dal Colosseo a Cecilia Metella nell'antica documentazione fotografica. Hrsg. von Barbara Tellini Santoni, Alberto Manodori, Alessandra Capodiferro, Marina Piranomonte. Ausstellungskatalog Rom, Biblioteca Vallicelliana, 5. November 1998 – 9. Januar 1999. Mailand 1998, S. 21–24.

Capgrave / Delli 1982

Capgrave, John: Roma nel Quattrocento. Introduzione di Sergio Delli. Rom 1982.

Carettoni 1960

Carettoni, Gianfilippo (Hrsg.): La pianta marmorea di Roma antica. 2 Bde. Rom 1960.

Carratello 1980

Caratello, Ugo: *M. Valerii Martialis Epigrammaton Liber*. Introduzione e Testo critico. Genua 1980 (= Pubblicazioni dell'Istituto di Filologia classica e medievale, Bd. 66).

Carta 2003

Carta, Mariana (Hrsg.): *Cartografia storica e incisioni di Roma* della collezione di Fabrizio Maria Apollonj Ghetti. Rom 2003.

Casali 1861 (1953)

Casali, Scipione: *Gli annali della tipografia veneziana di Francesco Marcolini*. Forlì 1861. Nachdr. Hrsg. von Alfredo Gerace. Bologna 1953.

Casamassima / Rubinstein 1991

Casamassima, Emanuele (Hrsg.) / Rubinstein, Ruth (Hrsg.): *Antiquarian drawings from Dosio's Roman workshop*. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, N. A. 1159. Mailand 1993 (= *Inventari e cataloghi toscani*, 45).

Catalogo delle stampe della Calcografia Camerale 1826

Catalogo delle stampe tratte dai rami intagliati a bulino, ed in acqua forte di proprietà della Calcografia Camerale. Aumentato con l'acquisto dell'intera Calcografia Volpato e di molti altri rami di opere celebri. Rom 1826.

Catalogue d'une collection d'anciens livres 1925

Catalogue d'une collection d'anciens livres à figures italiens appartenant à Tammaro de Marinis. Mailand 1925.

Catelli Isola 1978

Catelli Isola, Maria: *La Calcografia Piranesi*. Rami originali. In: *Piranesi. Incisioni, rami, legature, architetture*. Hrsg. von Alessandro Bettagno. Ausstellungskatalog Venedig, Fondazione Giorgio Cini, 1978. Vicenza 1978. Neuaufl. Vicenza 1981, S. 71–76.

Catelli Isola / Beltrame Quattrocchi 1975

Catelli Isola, Maria / Beltrame Quattrocchi, Enrichetta: *I ponti di Roma dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*. Ausstellungskatalog Rom, Palazzo della Farnesina, 20. November – 20. Dezember 1975. Rom 1975.

Cavazzi 1982a

Cavazzi, Lucia: *Luigi Rossini a Roma*. In: *Luigi Rossini Incisore. Vedute di Roma 1817–1850* (Ausstellungskatalog, Rom Palazzo Braschi 7. April – 15. Juli 1982). Mit Beiträgen von Paola Hoffmann, Lucia Cavazzi, Maria Elisa Tittoni. o. O. 1982, S. 17–23.

Cavazzi 1982b

Cavazzi, Lucia: *Sul mercato delle stampe a Roma nella prima metà dell'Ottocento*. In: *Luigi Rossini Incisore. Vedute di Roma 1817–1850* (Ausstellungskatalog, Rom Palazzo Braschi 7. April – 15. Juli 1982). Mit Beiträgen von Paola Hoffmann, Lucia Cavazzi, Maria Elisa Tittoni. o. O. 1982, S. 29–36.

Cavazzi 1982c

Cavazzi, Lucia: *I sette colli di Roma antica e moderna*. In: *Luigi Rossini Incisore. Vedute di Roma 1817–1850* (Ausstellungskatalog, Rom Palazzo Braschi 7. April – 15. Juli 1982). Mit Beiträgen von Paola Hoffmann, Lucia Cavazzi, Maria Elisa Tittoni. o. O. 1982, S. 101.

Cavazzi 1982d

Cavazzi Lucia: Viaggio pittoresco da Roma a Napoli. In: Luigi Rossini Incisore. Vedute di Roma 1817–1850 (Ausstellungskatalog, Rom Palazzo Braschi 7. April – 15. Juli 1982). Mit Beiträgen von Paola Hoffmann, Lucia Cavazzi, Maria Elisa Tittoni. o. O. 1982, S. 155.

Cavazzi / Margiotta 1989

Piranesi e la veduta del settecento a Roma. Hrsg. von Lucia Cavazzi und Anita Margiotta. Ausstellungskatalog Rom, Museo di Roma, 23. Februar – 25. April 1989. Rom 1989.

Cavazzi / Margiotta / Tozzi 1991

Cavazzi, Lucia / Margiotta, Anita / Tozzi, Simonetta: Vedute romane del Seicento nella Raccolta Grafica Comunale. Rom 1991 (Comune di Roma, Assessorato alla Cultura, Centro di Coordinamento Didattico, 39).

Ceccarelli 2005a

Ceccarelli, Simonetta: Cappella della Madonna della Pietà al Colosseo. In: Roma sacra. Guida alle chiese della città eterna. Bd. 32/33. Rom / Neapel 2005, S. 22–26.

Ceccarelli 2005b

Ceccarelli, Simonetta: Santa Maria ad Nives. In: Roma sacra. Guida alle chiese della città eterna. Bd. 32/33. Rom / Neapel 2005, S. 17–21.

Ceen 1984

Ceen, Allan (Hrsg.): Rome 1748. The Pianta grande di Roma of Giambattista Nolli in facsimile. Highmount, N. Y. 1984.

Cellini 1811

Cellini, Benvenuto: Due trattati di Benvenuto Cellini, scultore fiorentino. Uno dell'oreficeria, l'altro della scultura. Coll'aggiunta di alcune operette del medesimo. Mailand 1811 (Opere di Benvenuto Cellini; 3)

Cellini / Bellotto 1996

Cellini, Benvenuto: La Vita. Hrsg. von Lorenzo Bellotto. Mailand 1996 (= Biblioteca di scrittori italiani).

Cellini / Laager 2000

Benvenuto Cellini. Mein Leben. Die Autobiographie eines Künstlers aus der Renaissance. Übersetzung aus dem Italienischen und Nachwort von Jacques Laager. Zürich 2000 (= Manesse Bibliothek der Weltliteratur).

Ceroni 2000

Ceroni, Nadia: Piranesi, Rossini, Pinelli. Il fondo di stampe conservato nella Pinacoteca Comunale di Ravenna. In: L'arti per via. Percorsi della catalogazione delle opere grafiche. Hrsg. von Giuseppina Benassati. Bologna 2000, S. 237–242.

Cerutti Fusco 1988

Cerutti Fusco, Annarosa: Il progetto di Domenico Fontana „per ridurre il Coliseo di Roma ad habitatione“ e le opere sistine di „pubblica utilità“. In: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, N. S. 12, 1988, S. 65–84.

Chastel 1983

Chastel, André: *The Sack of Rome, 1527*. Aus dem Französischen von Beth Archer. New Jersey 1983 (= *The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts*, 26; *Bollingen Series*, 35).

Chessex 1985

Chessex, Pierre: *Roma romantica. Vedute di Roma e dei suoi contorni* di A. L. R. Ducros, 1748–1810. Con una introduzione di Francis Haskell. Mailand 1985.

Chessex 1986

Chessex, Pierre: A. L. R. Ducros. *Paysages d'Italie à l'époque de Goethe, 1748–1810*. Ausstellungskatalog, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 21. März – 19. Mai 1986. Genf 1986.

Chiarini 1971

Chiarini, Marco: *Vedute romane. Disegni dal XVI al XVIII secolo*. Ausstellungskatalog Rom, Palazzo della Farnesina, 1971. Rom 1971.

Choné 1992

Choné, Paulette: *Jacques Callot, 1592–1635*. Ausstellungskatalog Nancy, Musée Historique Lorrain, 13. Juni – 14. September 1992. Paris 1992.

Cianfarani 1956

Cianfarani, Valerio (Hrsg.): *Mostra di disegni della Biblioteca dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*. Rom, Museo di Roma, Juni – Juli 1956. Rom 1956 (= *Publicazioni della Biblioteca dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*).

Cicognara 1821 (1960)

Cicognara, Leopoldo: *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara*. 2 Bde. Pisa 1821. Costenza 1960.

Cipriani 1801

Cipriani, Giovanni Battista. *Anfiteatro Flavio detto il Colosseo*. Rom 1801.

Ciprut 1960

Ciprut, Édouard-Jacques: *Études et documents. Nouveaux documents sur Étienne Dupérac*. In: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1960, S. 161–173.

Claus 1994

Claus, Helmut: *Buchgraphik*. In: *Gotteswort und Menschenbild. Werke von Cranach und seinen Zeitgenossen*. Teil 1. Malerei, Plastik, Graphik, Buchgraphik, Dokumente. Gotha / Weimar 1994, S. 175–176.

Coen 1996

Coen, Paolo: *Le magnificenze di Roma nelle incisioni di Giuseppe Vasi*. Un affascinante viaggio settecentesco dalle Mura Aureliane fino alle maestose ville patrizie, attraverso le antiche rovine, le basiliche e le più belle piazze della città eterna. Rom 1996.

Colagrossi 1913

Colagrossi, P.: *L'Anfiteatro Flavio nei suoi venti secoli di storia*. Florenz / Rom 1913.

Collina 2000

Collina, Claudia: L'attività incisoria di Luigi Rossini. In: L'arti per via. Percorsi della catalogazione delle opere grafiche. Hrsg. von Giuseppina Benassati. Bologna 2000, S. 87–96.

Colonna / Pozzi / Ciapponi 1964

Colonna, Francesco: *Hypnerotomachia Poliphili*. Hrsg. von Giovanni Pozzi und Lucia A. Ciapponi. 2 Bde. Padua 1964.

Comparetti 1875

Comparetti, Domenico: *Virgil im Mittelalter*. Aus dem Italienischen übersetzt von Hans Dütschke. Leipzig 1875.

Connolly 2005

Connolly, Peter: *Colosseum. Arena der Gladiatoren*. Stuttgart 2005.

Connors 1989

Connors, Joseph: *Cruyl contro Falda*. In: *Vedute romane di Lievin Cruyl. Paesaggio urbano sotto Alessandro VII*. Ausstellungskatalog Rom, American Academy. Rom 1989, S. 17–23.

Connors 1996

Connors, Joseph (Hrsg.): *Specchio di Roma barocca. Una guida inedita del XVII secolo, insieme alle vedute romane di Lievin Cruyl*. Rom 1990. 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe Rom 1996.

Consagra 1995

Consagra, Francesca: *De Rossi and Falda. A Successful Collaboration in the Print industry of 17th Century Rome*. In: *The craft of art. originality and industry in the Italian Renaissance and baroque workshop. Papers from a symposium*. Hrsg. von Andrew Ladis, Carolyn H. Wood. Athens u. a. 1995, S. 187–203.

Consalvi 1999

Consalvi, Francesco: *Restauro del Colosseo. Prime fasi degli studi archeologico-topografici*. In: *disegnare, idee, immagini*, 10, 1999, S. 51–62.

Constable 1962

Constable, William George: *Canaletto. Giovanni Antonio Canal, 1697–1768*. 2 Bde. Oxford 1962.

Cordaro 1990

Cordaro, Michele: *The Roman Veduta. From Giovanni Battista Falda to Giuseppe Vasi*. In: *Giovanni Battista Piranesi e la veduta a Roma e a Venezia nelle prima metà del Settecento*. Ausstellungskatalog Montréal, Musée des Arts Décoratifs, 11. November – 2. Dezember 1990; Toronto, Columbus Centre, 7. Dezember 1990 – 5. Januar 1991; Burnaby, British Columbia, 17. Januar – 28. Februar 1991. Rom 1990, S. 11–19.

Cordaro 1994

Cordaro, Michele: *La reggia in trionfo*. In: *Kalós*, 6, 1994, S. 12–19.

Cordaro / Moltedo / Gori Sassoli 1990

*Giovanni Battista Piranesi e la veduta a Roma e a Venezia nelle prima metà del Settecento*. Saggi di Michele Cordaro, Alida Moltedo, Mario Gori Sassoli. Ausstellungskatalog Montréal, Musée des Arts Décoratifs, 11. November – 2. Dezember 1990; Toronto, Columbus Centre, 7.

Dezember 1990 – 5. Januar 1991; Burnaby, British Columbia, 17. Januar – 28. Februar 1991.  
Rom 1990

Corsi 1969

Corsi, Giuseppe (Hrsg.): *Rimatori del Trecento*. Turin 1969 (= *Classici italiani*; 15).

Corsi / Ragionieri 2004

Corsi, Stefano / Ragionieri, Pina (Hrsg.): *Speculum romanae magnificentiae*. Roma nell'incisione del Cinquecento. Ausstellungskatalog Florenz, Casa Buonarroti, 23. Oktober 2004 – 2. Mai 2005. Florenz 2004.

Coudenhove-Erthal 1930

Coudenhove-Erthal, Eduard: *Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarock*. Wien 1930 (= *Römische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes Graz*).

Croci 1992

Croci, Giorgio: *Studi e ricerche sui crolli e sulla sicurezza del Colosseo*. In: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 15/20, 1990/1992, S. 1049–1056.

Croci 1999

Croci, Giorgio: *Il comportamento strutturale del Colosseo*. In: *Disegnare. Idee. Immagini*, 10, 1999, Nr. 18–19, S. 15–22.

Curcio 2000

Curcio, Giovanna: *Lo stato della Chiesa. Roma tra 1700 e 1730*. In: *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*. Hrsg. von Giovanna Curcio und Elisabeth Kieven. 2 Bde. Mailand 2000, Bd. 1, S. 146–183.

Dacos 1995

Dacos, Nicole: *Per vedere, per imparare*. In: *Fiamminghi a Roma, 1508–1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*. Ausstellungskatalog Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 24. Februar – 21. Mai 1995; Rom, Palazzo delle Esposizioni, 16. Juni – 10. September 1995. Hrsg. von Anne-Claire de Liedekerke. Mailand 1995, S. 17–34.

Daguerre 1839 (1989)

Daguerre, Louis J.: *Das Daguerreotyp und das Diorama, oder genaue und authentische Beschreibung meines Verfahrens und meiner Apparate zu Fixirung der Bilder der Camera obscura und der von mir bei dem Diorama angewendeten Art und Weise der Malerei und der Beleuchtung*. Stuttgart 1839. Nachdruck Stuttgart 1989.

D'Amico 1976

D'Amico, Rosalba: *La veduta nell'incisione tra '600 e '700*. G. B. Falda e G. Vasi. In: *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1976, S. 81–95.

Das Colosseum 2006

*Das Colosseum*. Ausstellungskatalog Köln, Römisch-Germanisches Museum, 1. Juni – 3. September 2006. Hrsg. von Hansgerd Hellenkemper. Köln / Leverkusen 2006.

Davis 1988



Davis, Bruce: *Mannerist Prints. International Style in the Sixteenth Century.* Ausstellungskatalog Los Angeles, County Museum u.a., 28. Juli 1988 – 5. November 1989. Los Angeles 1988.

Davis 1989

Davis, Margaret Daly: *Zum Codex Coburgensis. Frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini.* In: *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock. Akten des Internationalen Symposiums, Coburg, 8. – 10. September 1986.* Hrsg. von Richard Harprath und Henning Wrede. Mainz 1989, S. 185–199.

Davis 1994

Davis, Margaret Daly (Hrsg.): *Archäologie der Antike.* Aus den Beständen der Herzog August Bibliothek 1500–1700. Ausstellungskatalog Wolfenbüttel, Zeughaus der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 16. Juli – 2. Oktober 1994. Wiesbaden 1994.

Davis 2003

Davis, Margaret Daly: *Vincenzo Scamozzi. Studi antiquari, studi archeologici.* In: *Vincenzo Scamozzi, 1548–1616. Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio.* Hrsg. von Franco Barbieri, Guido Beltramini. Ausstellungskatalog Vicenza, Museo Palladio, Palazzo Barbaran da Porto, 7. September 2003 – 11. Januar 2004. Venedig 2003, S. 58–63.

Deakin 1855 (1873)

Deakin, Richard: *Flora of the Colosseum of Rome; or, illustrations and descriptions of four hundred and twenty plants growing spontaneously upon the ruins of the Colosseum of Rome.* London 1855. Neuauflage: London 1873.

De Andia 1981

De Andia, Béatrice: *Hommage de deux villes et deux arrondissements.* In: *Paris et Rome vus par Israël Silvestre.* Ausstellungskatalog Paris 1981, S. 10–17.

De Angelis 1808–1816

De Angelis, Luigi: *Notizie storiche degli intagliatori.* 15 Bde. Siena 1808–1816.

De Angelis d'Ossat 1966

De Angelis D'Ossat, Guglielmo: *Preludio romano del Bramante.* In: *Palladio, N.S.* 16, 1966, S. 83–102.

Debenedetti 1996

Debenedetti, Elisa (Hrsg.): *Giovanni Battista Piranesi. La raccolta di stampe della Biblioteca Fardelliana.* Ausstellungskatalog Trapani, Palazzo Milo, 15. März – 24. April 1996. Trapani 1996.

De Caprio 1991

De Caprio, Vincenzo: *La tradizione e il trauma. Idee del rinascimento romano.* Manziana 1991 (Patrimonium. Studi di storia e arte; 2).

De Carlo 1999

De Carlo, Lauro: *Una prospettiva storica per la nuova iconografia del Colosseo.* In: *Disegnare. Idee. Immagini,* 10, 1999, Nr. 18–19, S. 63–74.

Del Pesco 1985

Del Pesco, Daniela: Dai Templi alle Basiliche. Le due Rome di Giacomo Lauro. In: Roma Sancta. La città delle basiliche. Hrsg. v. Marcello Fagiolo. Rom u.a. 1985, S. 276–278.

Del Pesco 2000

Del Pesco, Daniela: Borromini e la Roma antica di Giacomo Lauro. In: Francesco Borromini. Hrsg. von Christoph Luitpold Frommel und Elisabeth Sladek. Atti del convegno internazionale, Roma, 13. – 15. Januar 2000. Mailand 2000, S. 284–296.

Denker Nesselrath 2005

Denker Nesselrath, Christiane: Il Colosseo. In: La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento. Hrsg. von Francesco Paolo Fiore. Ausstellungskatalog Rom, Musei Capitolini, 24. Juni – 16. Oktober 2005. Rom / Mailand 2005, S. 202–205.

De Pauw-de Veen 1970

De Pauw-de Veen, Lydia: Jérôme Cock. Éditeur d'Estampes et Graveur. Ausstellungskatalog Brüssel, Bibliothèque Royale Albert Ier, 21. November – 24. Dezember 1970. Brüssel 1970.

De Rossi 1879

De Rossi, Giovanni Battista de: Piante icnografiche e prospettiche di Roma anteriori al secolo XVI. Rom 1879.

De Seta 2005

De Seta, Cesare (Hrsg.): Imago Urbis Romae. L'immagine di Roma in età moderna. Ausstellungskatalog Rom, Musei Capitolini, 11. Februar – 15. Mai 2005. Rom 2005.

Deswarte-Rosa 1989

Deswarte-Rosa, Sylvie: Les gravures de monuments antiques d'Antonio Salamanca, à l'origine du Speculum Romanae Magnificentiae. In: Annali di Architettura, 1, 1989, S. 47–62.

De Vesme 1906

De Vesme, Alexandre: Le peintre-graveur italien. Ouvrage faisant suite au „Peintre-graveur“ de Bartsch. Mailand 1906.

De Witt 1938

De Witt, Antony: La collezione delle stampe. R. Galleria degli Uffizi. Gabinetto dei disegni e delle stampe. Rom 1938 (= Le guide dei musei italiani).

Die Bibel / Einheitsübersetzung 1988

Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Psalmen und Neues Testament. Ökumenischer Text. Hrsg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands. Für die Psalmen und das Neue Testament auch im Auftrag des Rates der Evangelischen Kirche in Deutschland und der Deutschen Bibelgesellschaft. Erstausgabe Stuttgart 1980. 5. Aufl. Stuttgart 1988.

Dickens / Bradbury & Evans 1846

Dickens, Charles: Pictures from Italy. London: Bradbury & Evans 1846.

Dickens / Tauchnitz 1846

Dickens, Charles: Pictures from Italy. Leipzig: Bernhard Tauchnitz 1846.

Dickens / Colyer 1846

Dickens, Charles: *Pictures from Italy*. New York: William H. Colyer 1846.

Dickens / Kiepenheuer / Minckwitz 1981

Dickens, Charles: *Italianische Reise*. Aus dem Englischen von Noa Kiepenheuer und Friedrich Minckwitz. Mit einem Nachwort von Werner Hermann. Hamburg 1981.

Diebner 1988

Diebner, Sylvia: *I Relievi Gladiatori in Rapporto ai Giuochi Anfiteatrali*. In: *Anfiteatro Flavio. Immagine, Testimonianze, Spettacoli*. Ciclo di conferenze organizzate, nell'ambito del programma di attività didattiche, nell'anno accademico 1984. Hrsg. von Anna Maria Reggiani. Rom 1988, S. 131–145.

Die sieben neuen Weltwunder 2008

*Die sieben neuen Weltwunder*. Vorworte von Federico Mayor und Bernard Weber. Aus dem Französischen übersetzt von Carolin Wiedemeyer. Königswinter 2008.

Di Macco 1971

Macco, Michela di: *Il Colosseo. Funzione simbolica, storica, urbana*. Rom 1971 (= *Biblioteca di storia dell'arte*. Bd. 5).

Dinsmoor 1942

Dinsmoor, William Bell: *The Literary Remains of Sebastiano Serlio*. In: *The Art Bulletin*, 24, 1942, S. 55–91, S. 115–154.

Di Stefano / Salvi 1991

Di Stefano, Anna Maria / Salvi, Cinzia: *Le guide antiche di Roma nelle collezioni comunali, 1500–1850*. Ausstellungskatalog Rom, Palazzo delle Esposizioni, 11. Mai – 26. Mai 1991. Rom 1991.

Dittscheid 1989

Dittscheid, Hans-Christoph: *Serlio, Roma e Vitruvio*. In: *Sebastiano Serlio. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell' Architettura*. Vicenza, 31.8. – 4.9.1987. Hrsg. von Christof Thoenes. Vicenza 1989, S. 132–148.

Dolders 1987

Dolders, Arno: *The Illustrated Bartsch*. Bd. 56 (Supplement). *Netherlandish Artists: Philips Galle*. New York 1987.

Donati 1944

Donati, Lamberto (Hrsg.): *Incisioni Fiorentine del Quattrocento*. Bergamo 1944 (= *Disegnatori ed incisori italiani*; 6).

Donati 1958

Donati, Ugo: *Vedute di Roma di Gaspare Fossati, 1809–1883. Architetto ticinese*. Lugano 1958.

Donati 1962

Donati, Lamberto: *Il Problema della Figura di „Antiquarie Prospettiche Romani“*. In: *Gutenberg Jahrbuch*, 1962, S. 400–403.

D'Onofrio 1967

D'Onofrio, Cesare: Roma vista da Roma. Rom 1967.

Donovan 1844

Donovan, Jeremiah: Rome ancient and modern and its environs. Bd. 4. Rom 1844.

Dosio / Borsi 1970

Giovanni Antonio Dosio. Le Antichità di Roma. Nota introduttiva di Franco Borsi. Rom 1970.

Drawings and Prints of the first maniera 1973

Drawings and Prints of the first Maniera, 1515–1535. Ausstellungskatalog Providence, Rhode Island School of Design, 22. Februar – 25. März 1973. Providence 1973.

Dubiez 1969

Dubiez, F. J.: Cornelis Anthoniszoon van Amsterdam. Zijn leven en werken, ca. 1507–1553. Amsterdam 1969.

Duplessis 1861

Duplessis, Georges: Histoire de la gravure en France. Paris 1861.

Duplessis 1880

Duplessis, Georges: Histoire de la gravure en Italie, en Espagne, en Allemagne, dans le Pays-Bas, en Angleterre et en France. Suivie d'indications pour former une collection d'estampes. Paris 1880.

Ebach 1992

Ebach, Jürgen: Babylonischer Turm. In: Reclams Bibellexikon. Hrsg. von Klaus Koch u. a. Stuttgart 1978. 5. überarbeitete Aufl. Stuttgart 1992, S. 63–64.

Eeghen 1986

Eeghen, Isabella Henriette van: Jacob Cornelisz, Cornelis Anthonisz en hun familierelaties. In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 1986, S. 95–132.

Egger 1906

Egger, Hermann (Hrsg.): Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios. Unter Mitwirkung von Christian Hülsen und Adolf Michaelis. 2 Bde. Wien 1906 (= Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien, Bd. 4).

Egger 1927

Egger, Hermann: Lieven Cruyls römische Veduten. In: Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome, 7, 1927, S. 183–196.

Egger 1932

Egger, Hermann (Hrsg.): Römische Veduten. Handzeichnungen aus dem 15. bis 18. Jahrhundert zur Topographie der Stadt Rom. 2 Bde. Wien 1932.

Ehrle 1908

Ehrle, Francesco (Hrsg.): Roma prima di Sisto V. La pianta di Roma Du Pérac - Lafréry del 1577. Rom 1908 (= Le piante maggiori di Roma dei sec. XVI e XVII; 2).

Ehrle 1915

Ehrle, Francesco: Roma al tempo di Urbano VIII. La pianta di Roma Maggi-Maupin-Losi del 1625 riprodotta da uno dei due esemplari completi finora conosciuti. Rom 1915 (= Le piante maggiori di Roma dei sec. XVI e XVII; 4).

Ehrle 1932

Ehrle, Francesco : Roma al tempo di Benedetto XIV. La pianta di Roma di Giambattista Nolli del 1748. Città del Vaticano 1932 (= Le piante maggiori di Roma dei sec. XVI e XVII ; 6).

Ehrle / Egger / Frutaz 1956

Ehrle, Francesco / Egger, H. / Frutaz, Amato Pietro: Piante e vedute di Roma e del Vaticano dal 1300 al 1676. Città del Vaticano 1956 (= Studi e documenti per la storia del Palazzo Apostolico Vaticano; 1).

Ehrmann 1955

Ehrmann, Jean: Antoine Caron: Peintre à la cour des Valois 1521–1599. Genf 1955 (= Travaux d'humanisme et Renaissance, Bd. 18).

Ehrmann 1986

Ehrmann, Jean: Antoine Caron. Peintre de fêtes et des massacres. Paris 1986.

Ehwald 1904

Ehwald, Rudolf: Mirabilia Romae. Faksimile des Blockbuches der Herzoglichen Bibliothek zu Gotha. Berlin 1904 (= Gesellschaft der Bibliophilen; 6).

El Palacio 2005

El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro. Hrsg. von Andrés Úbeda de los Cobos. Ausstellungskatalog Madrid, Museo del Prado, 6. Juni – 27. November 2005. Madrid 2005.

Erouart / Mosser 1978

Erouart, Gilbert / Mosser, Monique: A propos de la „Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi“. Origine et fortune d'une biographie. In: Piranèse et les Français. Colloque tenu à la Villa Medici, Rom 1976. Hrsg. von Georges Brunel. Rom 1978, S. 213–256.

Emison 1984

Emison, Patricia: Marcantonio's Massacre of the innocents. In: Print Quarterly, 1, 1984, S. 257–267.

Enciclopedia Virgiliana 1984–1991

Enciclopedia Virgiliana. Hrsg. von Istituto della Enciclopedia Italiana. 5 Bde. Rom 1984–1991.

Erben 1988

Erben, Dietrich: Antoine Desgodets. Les edifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement sur les lieux. Paris, bei Antoine Jombert, 1779. In: Vom Schönen gerührt. Kunstliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts aus Beständen der Bibliothek Oettingen-Wallerstein, Universität Augsburg. Ausstellungskatalog Schloss Oettingen 1988. Nördlingen 1988, S. 74–75, Kat. 24.

Faucheux 1857

Faucheux, L. E.: Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre d'Israel Silvestre. Précédé d'une notice sur sa vie. Paris 1857.

1857

Fagiolo 1981

Fagiolo, Marcello (Hrsg.): Virgilio nell'arte e nella cultura europea. Ausstellungskatalog Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 24. September – 24. November 1981. Rom 1981.

Fagiolo 2000a

Fagiolo, Marcello: Quanta ego iam fuerim sola ruina docet. La costruzione prospettica e antiquaria della Veduta di Mantova. In: Roma Veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo. Ausstellungskatalog Rom, Palazzo Poli, 30. September 2000 – 28. Januar 2001. Rom 2000, S. 69–77.

Fagiolo 2000b

Fagiolo, Marcello: Il giubileo del 1675 e i progetti di consacrazione del Colosseo. In: Roma dei giubilei. Storie e curiosità tra sacro e profano. Hrsg. von Willy Pocino. Rom 2000, S. 181–194.

Fara 1999

Fara, Giovanni Maria: Albrecht Dürer. Teorico dell'Architettura. Una Storia italiana. Florenz 1999 (Studi / Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria, Firenze, Bd. 181).

Farjasse 1836

Farjasse, Denis Dominique: L'Italie, Sicile, les Iles Eoliennes, l'Ile d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'Ile de Calypso etc. Bd. 4: Rome, par M. D.-D. Farjasse. Première Partie. Paris 1836.

Fasolo 1955

Fasolo, Furio: Su alcuni disegni di L. Rossini. In: Palladio, 5, 1955, S. 66–79.

Faucheux 1857

Faucheux, L. E.: Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre d'Israel Silvestre. Précédé d'une notice sur sa vie. Paris 1857.

Fensterbusch 1964

Fensterbusch, Curt: Vitruv. Zehn Bücher über Architektur. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dr. Curt Fensterbusch. Darmstadt 1964.

Fernow 1803

Fernow, Carl Ludwig: Ueber die Landschaftmalerei. In: Der Neue Teutsche Merkur, 1803, Bd. 3, S. 527–557, S. 594–640.

Fernow 1806

Fernow, Carl Ludwig: Über die Landschaftmalerei. In: Ders.: Römische Studien. Zweiter Theil. Zürich 1806, S. 1–130.

Ferrario 1836

Ferrario, G.: Le Classiche Stampe dal Cominciamento della Calcografia fino al Presente Compresi gli Artisti Viventi. Mailand 1836.

Ferrary 1996

Ferrary, Jean-Louis: Onofrio Panvinio et les antiquités romaines. Rom 1996 (= Collection de l'École Française de Rome, 214).

Feuchtmayr 1975

Feuchtmayr, Inge: Johann Christian Reinhart, 1761–1847. Monographie und Werkverzeichnis. München 1975 (= Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts; Bd. 15).

Fiamminghi a Roma 1995a

Fiamminghi a Roma, 1508–1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento. Ausstellungskatalog Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24. Februar – 21. Mai 1995; Rom, Palazzo delle Esposizioni, 16. Juni – 10. September 1995. Hrsg. von Anne-Claire de Liedekerke. Mailand 1995.

Fiamminghi a Roma 1995b

Fiamminghi a Roma. Artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance. Ausstellungskatalog Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 24. Februar – 21. Mai 1995, Rom, Palazzo delle Esposizioni, 16. Juni – 10. September 1995. Hrsg. von Anne-Claire de Liedekerke. Brüssel 1995.

Ficacci 2000

Ficacci, Luigi: Giovanni Battista Piranesi. The complete etchings. Gesamtkatalog der Kupferstiche. Catalogue raisonné des eaux-fortes. Köln 2000.

Fienga 1970

Fienga, Doris D.: The Antiquarie Prospettiche Romane composte per Prospettivo Melanese Dipictore. A Document for the Study of the Relationship between Bramante and Leonardo da Vinci. Phil. Diss. University of California 1970.

Fienga 1974

Fienga, Doris D.: Bramante, l'autore delle Antiquarie Prospettiche Romane, poemetto dedicato a Leonardo da Vinci. In: Studi Bramanteschi. Atti del Convegno internazionale Milano-Urbino-Roma 1970. Rom 1974, S. 417–426.

Filippi 1990

Filippi, Elena: Maarten van Heemskerck. Inventio Urbis. Mailand 1990 (= Le grandi raccolte dei disegni di architettura).

Fiorani 1989

Fiorani, Fabio: I rami di Piranesi e la Calcografia Nazionale. In: Piranesi e la veduta del settecento a Roma. Hrsg. von Lucia Cavazzi und Anita Margiotta. Ausstellungskatalog Rom, Museo di Roma, 23. Februar – 25. April 1989. Rom 1989, S. 48–49.

Fiorani 1990

Fiorani, Fabio: Luigi Rossini. L'arte e la tecnica. In: Nullo Pirazzoli: Luigi Rossini, 1790–1857. Roma antica restaurata. Ravenna 1990, S. 117–122.

Fiorani / Bonetti o. J. (ca. 1990)

Fiorani, Fabio: Vedute di Roma nell'800. Luigi Rossini. Introduzione Fabio Fiorani. Commento alle immagini Maria Francesca Bonetti. Rom 1990 (= Vedute d'Italia; 6).

## Fiore 2001

Fiore, Francesco Paolo: Sebastiano Serlio. L'Architettura. I libri I–VII e Extraordinario nelle prime edizioni. Mailand 2001.

## Fischer 1972

Fischer, Marianne: Lafreris „Speculum Romanae Magnificentiae”: Addenda zu Hülsens Verzeichnis. In: Berliner Museen, 22, 1972, S. 10–17.

## Five early guides to Rome and Florence 1972

Five early guides to Rome and Florence. With an introduction by Peter Murray. Farnborough 1972.

## Fleischer 1802

Fleischer, Wilhelm: Annuaire de la Librairie. Première Année. De l'Imprimerie de Baudouin. Paris 1802.

## Fontana 2001

Fontana, Vincenzo: Immagini di città italiane nelle edizioni del Supplemento delle Croniche di Giacomo Filippo Foresti da Bergamo. In: L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo. Hrsg. von Cesare de Seta und Daniela Stroffolino. Neapel 2001, S. 83–90.

## Fontana 2003

Fontana, Vincenzo: Immagini di città italiane nelle edizioni del 'Supplemento delle Croniche...' da Giacomo Filippo Foresti da Bergamo. In: Venezia e Venezia. Descrizioni, interpretazioni, immagini. Studi in onore di Massimo Gemin. Hrsg. von Fabrizio Borin und Filippo Pedrocco. Padua 2003, S. 53–60.

## Focillon 1918

Focillon, Henri: Giovanni-Battista Piranesi, 1720–1778. Thèse de doctorat présentée a la Faculté des Lettres de l'Université de Paris. Paris 1918.

## Focillon 1964

Focillon, Henri: Giovanni-Battista Piranesi. Essai de catalogue raisonné de son œuvre. Paris 1964.

## Fontana 2003

Fontana, Vincenzo: Immagini di città italiane nelle edizioni del „Supplemento delle croniche..." di Giacomo Filippo Foresti da Bergamo. In: Venezia e Venezia. Descrizioni, interpretazioni, immagini. Studi in onore di Massimo Gemin. Hrsg. von Fabrizio Borin und Filippo Pedrocco. Padua 2003, S. 53–60.

## Fontana / Morachiello 1975

Fontana, Vincenzo / Morachiello, Paolo: Vitruvio e Raffaello. Il „De architettura“ di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate. Rom 1975.

## Forlani Tempesti 1973

Forlani Tempesti, Anna: Mostra di incisioni di Stefano della Bella. Ausstellungskatalog Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1973. Florenz 1973.

## Francis 1943



Francis, Henry S.: Drawings by Lievin Cruyl of Rome. In: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 30, 1943, S. 152–159.

Francisco de Hollanda 1538 (1899)

Francisco De Hollanda. Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538. Originaltext mit Übersetzung, Einleitung, Beilagen und Erläuterungen von Joaquim de Vasconcellos. Wien 1899 (= *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit*. Bd. 9).

Freedberg 1987

Freedberg, David: Aertsen, Heemskerck en de crisis van de kunst in de Nederlanden. In: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 35, 1987, Nr. 3, S. 224–241 (= Sonderheft zum Ausstellungszyklus „De eeuw van den Beeldenstorm“).

Freude 1997

Freude, Peter K. W.: Karl Lindemann-Frommel. Ein Malerleben in Rom, 1819–1891. Monographie und Werkverzeichnis seines graphischen und malerischen Schaffens. Murnau am Staffelsee 1997.

Friedländer 1884

Friedländer, Ludwig: *Martialis liber spectaculorum cum adnotationibus*. Königsberg 1884.

Frommel 1989

Christoph L. Frommel: Serlio e la scuola romana. In: *Seminario internazionale di storia dell'architettura*. Vicenza, 31 August – 4 September 1987. Hrsg. von Christof Thoenes. Centro Internazionale di Studi di Architettura „Andrea Palladio“ di Vicenza. Mailand 1989, S. 39–49.

Frommel 1998

Frommel, Sabine: *Sebastiano Serlio Architetto*. Mailand 1998.

Frutaz 1962

Frutaz, Amato Pietro: *Le Piante di Roma*. 3 Bde. Rom 1962.

Füssel 1996

Füssel, Stephan: *Die Welt im Buch*. Buchkünstlerischer und humanistischer Kontext der Schedelschen Weltchronik von 1493. Mainz 1996 (= *Kleiner Druck der Gutenberg-Gesellschaft*, Nr. 111).

Füssel 2001

Füssel, Stephan: *Hartmann Schedel. Weltchronik*. Kolorierte Gesamtausgabe von 1493. Einleitung und Kommentar von Stephan Füssel. Köln 2001.

Furnari 1992

Furnari, Michele: *Progetto e tecnica delle immagini della città nelle vedute di Lievin Cruyl*. In: Barbara Jatta: *Lievin Cruyl e la sua opera grafica. Un artista fiammingo nell'Italia del Seicento*. Brüssel / Rom 1992 (= *Études d'histoire de l'art, Studies over kunstgeschiedenis*. Bd. 7), S. 369–381.

Gabucci 1999

*Il Colosseo*. Hrsg. von Ada Gabucci. Mailand 1999 (= *Centri e monumenti dell'antichità*).

Galieti 1939

Galieti, Alberto: Il bizzarro matrimonio dell'incisore ed architetto Luigi Rossini. In: *L'Urbe*, 9, 1939, S. 9–17.

Garms 1995

Garms, Jörg: *Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento*. 2 Bde. Neapel 1995.

Garms 1997

Garms, Jörg: *Vedute und Architektur. Anmerkungen zu ihrem Verhältnis im 18. Jahrhundert, vorwiegend Italien*. In: *Festschrift für Johannes Langner zum 65. Geburtstag am 1. Februar 1997*. Hrsg. von Klaus Gereon Beuckers und Annemarie Jaeggi. Münster 1997, S. 123–140.

Garms 2002

Garms, Jörg: *Vedute*. In: *Storia di Roma dall'antichità a oggi. Roma moderna*. Hrsg. von Giorgio Ciucci. Rom 2002, S. 3–37.

Garrison / Lapidge 1998

Garrison, Mary / Lapidge, Michael: *Commentary*. In: *Collectanea Pseudo-Bedae*. Hrsg. von Martha Bayless und Michael Lapidge. Dublin 1998, S. 222, Nr. 94.

Gerbino 1999

Gerbino, Aldo: *Giuseppe Vasi e lo spazio monumentale*. In: *Il Barocco e la regione corleonese. Atti della Giornata di studio, Chiusa Sclafani, 5. Oktober 1997*. Hrsg. von Antonino G. Marchese. Palermo 1999, S. 111–129

Gernsheim 1979

Gernsheim, Helmut: *Presentazione*. In: *Fotografia italiana dell'Ottocento. Ausstellungskatalog Florenz, Palazzo Pitti, Oktober – Dezember 1979*. Mailand 1979, S. 1–2.

Getscher 1999

Getscher, Robert H.: *The „Massacre of the Innocents“*. An early work engraved by Marcantonio. In: *Artibus et historiae*, 20, 1999, S. 95–111.

Giacomo Lauro 1992

Giacomo Lauro. *Meraviglie della Roma antica*. Introduzione di Cecilia Camatti. *Commento alle immagini di Cristina Falucci*. Rom o. J. (1992) (= *Vedute d'Italia*; 13).

Giambattista Piranesi. *Die Frühen Ansichtenwerke* 1974

Giambattista Piranesi. *Die Frühen Ansichtenwerke. Varie vedute di Roma. Alcune vedute di archi trionfali*. Unterschneidheim 1974.

Giannotti 1989

Giannotti, Alessandra: *Giovanbattista Mercati*. In: *La pittura in Italia*. Bd. 2. Mailand 1989, S. 814.

Giannotti 1991

Giannotti, Alessandra: *Giovan Battista Mercati*. In: *Notizie da Palazzo Albani*, 20, 1991, S. 183–197.

Gibbon 1862

Gibbon, Edward: *The History of the decline and fall of the Roman Empire*. With notes by Dean Milman and M. Guizot. Hrsg. von William Smith. 8 Bde. London 1862.

Giesecke 1911

Giesecke, Albert: *Giovanni Battista Piranesi*. Leipzig 1911 (= *Meister der Graphik*; 6).

Giombini 1996

Giombini, Miriam: Rezension von: Barbara Jatta: *Lievin Cruyl e la sua opera grafica. Un artista fiammingo nell'Italia del Seicento*. Brüssel 1993. In: *Critica d'arte*, 59, 1996, S. 14.

Giovanni Antonio Dosio 1976

Giovanni Antonio Dosio. *Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi*. Hrsg. v. Franco Borsi, Cristina Acidini, Fiammetta Mannu Pisani, Gabriele Morolli. Rom 1976 (= *Fonti e documenti per la storia dell'architettura*. Bd. 6).

Giovanni Battista Piranesi e la veduta a Roma e a Venezia 1990.

Giovanni Battista Piranesi e la veduta a Roma e a Venezia nelle prima metà del Settecento. Ausstellungskatalog Montréal, Musée des Arts Décoratifs, 11. November – 2. Dezember 1990; Toronto, Columbus Centre, 7. Dezember 1990 – 5. Januar 1991; Burnaby, British Columbia, 17. Januar – 28. Februar 1991. Rom 1990.

Giovanni Battista Piranesi 2002

Giovanni Battista Piranesi. *Die Wahrnehmung von Raum und Zeit*. Akten des internationalen Symposiums, Staatsgalerie Stuttgart, 25. – 26. Juni 1999. Hrsg. von Corinna Höper, Jeannette Stoschek und Elisabeth Kieven. Marburg 2002.

Gnann / Oberhuber 1999

Gnann, Achim: *Roma e lo stile classico di Raffaello, 1515–1527*. Ausstellungskatalog Mantua, Palazzo del Te, 20. März – 30. Mai 1999, Wien, Graphische Sammlung Albertina, 23. Juni – 5. September 1999. Hrsg. von Konrad Oberhuber. Mailand 1999.

Godwin 1999

Godwin, Joscelyn: *Francesco Colonna. Hypnerotomachia Poliphili. The strife of love in a dream*. London 1999.

Goethe / Beyer u. a. 1992

Goethe, Johann Wolfgang: *Italienische Reise*. In Zusammenarbeit mit Christof Thoenes herausgegeben von Andreas Beyer und Norbert Miller. München 1992.

Goethe / Meier 1999

Goethe, Johann Caspar: *Reise durch Italien im Jahre 1740 (Viaggio per l'Italia)*. Hrsg. von der Deutsch-Italienischen Vereinigung, Frankfurt am Main. Aus dem Italienischen übersetzt und kommentiert von Albert Meier, unter Mitarbeit von Heide Hollmer. München 1986. 4. Aufl. München 1999.

Gombrich 1991

Gombrich, Ernst H.: *Archeologists or Parisees? Reflections on a Painting by Maarten van Heemskerck*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54, 1991, S. 253–256.

Gori Sassoli 1990

Gori Sassoli, Mario: Piranesi, or on the dissolution of the veduta. In: Giovanni Battista Piranesi e la veduta a Roma e a Venezia nelle prima metà del Settecento. Ausstellungskatalog Montréal, Musée des Arts Décoratifs, 11. November – 2. Dezember 1990; Toronto, Columbus Centre, 7. Dezember 1990 – 5. Januar 1991; Burnaby, British Columbia, 17. Januar – 28. Februar 1991. Rom 1990, S. 37–55.

Gori Sassoli 1992

Gori Sassoli, Mario: Sulle Magnificenze di Roma antica e moderna di Giuseppe Vasi. Commentario alle Magnificenze di Roma antica e moderna di Giuseppe Vasi. Rom 1992.

Gori Sassoli 2000a

Gori Sassoli, Mario: Hendrick van Cleef. Panorama di Roma, 1583. In: Roma Veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo. Ausstellungskatalog Rom, Palazzo Poli, 30. September 2000 – 28. Januar 2001. Rom 2000, S. 152–153, Kat. 15.

Gori Sassoli 2000b

Gori Sassoli, Mario: Jacobus Bos incisore. Ugo Pinard inventore. Antonio Lafréry editore. Pianta di Roma, 1555. In: Roma Veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo. Ausstellungskatalog Rom, Palazzo Poli, 30. September 2000 – 28. Januar 2001. Rom 2000, S. 142–143, Kat. 8.

Gori Sassoli 2000c

Gori Sassoli, Mario: Roma veduta. Disegni e stampe della Città dal XV al XIX secolo. In: Roma veduta. Disegni e stampe della Città dal XV al XIX secolo. Ausstellungskatalog Rom, Palazzo Poli, 30. September 2000 – 28. Januar 2001. Rom 2000, S. 79–94.

Gori Sassoli 2004

Gori Sassoli, Mario: Giuseppe Vasi. „Magnificenze“ di Roma moderna. In: Nolli, Vasi, Piranesi. Immagine di Roma Antica e Moderna. Rappresentare e conoscere la Metropoli dei Lumi. Ausstellungskatalog Rom, Palazzo Fontana di Trevi, 27. November 2004 – 7. Februar 2005. Rom 2004, S. 31–35.

Govi 1876

Govi, Gilberto: Intorno a un opuscolo rarissimo della fine del secolo XV. In: Atti della Reale Accademia dei Lincei, III, Serie II, (Rom) 1876, S. 39–66.

Graf 1882–1883

Graf, Arturo: Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo. 2 Bde. Turin 1882–1883.

Graesse 1859–1869 (1950)

Graesse, Johann Georg Theodor: Trésor de livres rares et précieux ou Nouveau dictionnaire bibliographique. 8 Bde. Berlin 1859–1869. Neudr. Mailand 1950.

Gregori 1999

Gregori, Gian Luca: I gladiatori e il loro mondo. La legislazione relativa agli spettacoli. In: Il Colosseo. Hrsg. von Ada Gabucci. Mailand 1999, S. 89–96.

Gregorovius 1859–1872

Gregorovius, Ferdinand: Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. Vom fünften bis zum sechzehnten Jahrhundert. 8 Bde. Stuttgart 1859–1872.

Gregorovius 1953

Gregorovius, Ferdinand: Wanderjahre in Italien. Figuren, Geschichte, Leben und Szenerie aus Italien. Köln 1953.

Grelle 1987

Grelle, Anna (Hrsg.): Vestigi delle antichità di Roma ... et altri luoghi. Momenti dell'elaborazione di un'immagine. Ausstellungskatalog Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, 1987. Rom 1987.

Grelle 1989

Grelle, Anna: Giovanni Alto (Grosso) e veduta di Roma del Quirinale, ca. 1601. In: Claude Mellan, gli anni romani. Un incisore tra Vouet e Bernini. Ausstellungskatalog hg. v. Luigi Ficacci. Rom 1989, S. 138–140, Kat. 7.

Grelle 1992

Grelle, Anna: Mercato e produzione delle stampe a Roma all'inizio del secolo XVII e alcuni problemi sugli inizi romani di Callot. In: Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane. Ausstellungskatalog Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, 11. Juni – 19. Juli 1992; Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, September – Oktober 1992; Neapel, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, November – Dezember 1992. Mailand 1992, S. 29–50.

Grelle Iusco 1996

Grelle Iusco, Anna (Hrsg.): Indice delle stampe intagliate in rame a bulino, e in acqua forte esistenti nella Stamperia di Lorenzo Filippo de' Rossi. Contributo alla storia di una stamperia romana. Hrsg von Anna Grelle Iusco. Rom 1996.

Grelle Iusco 2004

Grelle Iusco, Anna (Hrsg.): Giuseppe Vasi. Il fondo di matrici dell'Istituto Nazionale per la Grafica. Osservazioni e divagazioni. Rom 2004.

Grosshans 1980

Grosshans, Rainald: Maerten van Heemskerck. Die Gemälde. Phil. Diss. Bonn 1980. Berlin 1980.

Günther 1981

Günther, Hubertus: Studien zum venezianischen Aufenthalt des Sebastiano Serlio. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, 58, 1981, S. 42–94.

Günther 1986

Günther, Hubertus: Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance. Ausstellungskatalog Düsseldorf, Universitätsbibliothek, 20. Januar – 8. März 1986. Düsseldorf 1986.

Günther 1988

Günther, Hubertus: Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance. Tübingen 1988.

Gustafsson 1970

Gustafsson, Lars: Über das Phantastische in der Literatur. Ein Orientierungsversuch. In: Ders.: Utopien. Essays. München 1970, S. 9–25 (= Reihe Hanser, Bd. 53).

Guthmüller 1986

Guthmüller, Bodo: Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance. Weinheim 1986.

Haeger 1986

Haeger, Barbara: Cornelis Anthonisz's Representation of the Parable of the Prodigal son: A Protestant Interpretation of the Biblical Text. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. Netherlands Yearbook for History of Art*, 37, 1986, S. 133–150 (= Renaissance en Reformatie en de Kunst in de Noordelijke Nederlanden).

Hager 1973

Hager, Hellmut: Carlo Fontana's Project for a Church in Honour of the 'Ecclesia Triumphans' in the Colosseum, Rome. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, 1973, S. 319–337.

Hager 1991

Hager, Hellmut: Le opere letterarie di Carlo Fontana come autorappresentazione. In: *In urbe architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto*. Hrsg. von Bruno Contardi und Giovanna Curcio. Ausstellungskatalog Rom, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 12. Dezember 1991 – 29. Februar 1992. Rom 1991, S. 155–203.

Hager 1993

Hager, Hellmut: Carlo Fontana. Pupil, partner, principal, preceptor. In: *The artist's workshop. Proceedings of the Symposium "The Artist's Workshop"*, Washington D. C., 10. – 11. März 1989. Hrsg. von Peter M. Lukehart. Washington 1993, S. 123–155.

Hager 2000

Hager, Hellmut: Le Accademie di Architettura. In: *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*. Hrsg. von Giovanna Curcio und Elisabeth Kieven. 2 Bde. Mailand 2000, Bd. 1, S. 20–49.

Hager 2002

Hager, Hellmut: Carlo Fontana. L'Anfiteatro Flavio. Edizione anastatica del manoscritto nel Museo di Roma. Rom 2002.

Hallmann 2002

Hallmann, Willi: Ballone und Luftschiffe im Wandel der Zeit. Von der Montgolfiere zum CargoLifter. Königswinter 2002.

Halm / Laubmann 1868

Halm, Karl von / Laubmann, Georg von: *Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Regiae Monacensis*. T.1. P. 1. Codices num. 1–2329 complectens. München 1868. (= *Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis*; T. 3: *Codices latinos continens*; 1).

Halsema-Kubes / Kloek 1986

Halsema-Kubes, Willy / Kloek, Wouter Th. u.a.: Art before the iconoclasm. Northern Netherlandish art, 1525–1580. Ausstellungskatalog Amsterdam, Rijksmuseum, 13. September – 13. November 1986 (= *De eeuw van de beeldenstorm*, Teilausstellung).

Hanschke 1998

Hanschke, Ulrike: Hendrick van Cleve. In: Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 19, München / Leipzig 1998, S. 549.

Hart 1998

Hart, Vaughan: Serlio and the Representation of Architecture. In: Paper Palaces. The Rise of Renaissance Architectural Treatise. New Haven / London 1998, S. 170–185.

Hart / Hicks 1996–2001

Hart, Vaughan / Hicks, Peter: Sebastiano Serlio on architecture. Translated from Italian with an introduction and commentary by Vaughan Hart and Peter Hicks. 2 Bde. New Haven 1996–2001.

Heckscher 1936

Heckscher, Wilhelm Sebastian: Die Romruinen. Die geistigen Voraussetzungen ihrer Wertung im Mittelalter und in der Renaissance. Phil. Diss. Hamburg 1936. Würzburg 1936.

Hege 1997

Hege, Brigitte: Boccaccios Apologie der heidnischen Dichtung in den „Genealogie deorum gentilium“. Tübingen 1997.

Hemfort 1986

Hemfort, Elisabeth: Albrecht Dürer. In: Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance. Ausstellungskatalog Düsseldorf, Universitätsbibliothek, 20. Januar – 8. März 1986. Düsseldorf 1986, S. 26–32.

Heres 1977

Heres, Gerald: Römische Bauwerke in Jean Pauls „Titan“. In: Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin, 18, 1977, S. 199–205.

Herrmann 1958

Herrmann, Wolfgang: Antoine Desgodets and the Académie Royale d'Architecture. In: The art bulletin, 40, 1958, S. 23–53.

Herklotz 1998

Herklotz, Ingo: Rezension von: Jean-Louis Ferrary, Onofrio Panvinio et les antiquités romaines. Rom 1996. In: Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen, 22, 1998, S. 19–22.

Hernard 1990

Hernard, Béatrice: Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel. Ausstellungskatalog München, Bayerische Staatsbibliothek, 20. Juni – 15. September 1990. München 1990.

Herrmann 1958

Herrmann, W.: Antoine Desgodets and the Académie Royale d'Architecture. In: The Art Bulletin, 40, 1958, S. 23–53.

Hind 1909–1910

Hind, Arthur M.: Catalogue of the early Italian engravings preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum in London. 2 Bde. London 1909–1910.

Hind 1912

Hind, Arthur M.: Marcantonio and Italian Engravers and Etchers of the Sixteenth Century. London 1912.

Hind 1922 (1967)

Hind, Arthur M.: Giovanni Battista Piranesi. A critical study. With a list of his published works and detailed catalogues of the Prisons and the Views of Rome. London 1922. Neuauflage London 1967.

Hind 1935

Hind, Arthur M.: An introduction to a history of woodcut. London 1935.

Hind 1938

Hind, Arthur M.: Early Italian Engraving. A critical catalogue with complete reproduction of all prints described. Part 1. Florentine engravings and anonymous prints of other schools. 4 Bde. (num. Bd. 1–4). London 1938.

Hind 1948

Hind, Arthur M.: Early Italian Engraving. A critical catalogue with complete reproduction of all prints described. Part 2. Known masters other than Florentine monogrammists and anonymous. 3 Bde. (num. Bd. 5–7). Washington / London 1948.

Höper 1999

Höper, Corinna: Giovanni Battista Piranesi. Die poetische Wahrheit. In Zusammenarbeit mit Jeannette Stoschek und Stefan Heinlein. Ausstellungskatalog Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, 27. März – 27. Juni 1999. Ostfildern-Ruit 1999.

Höper 2001

Höper, Corinna: Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit. In Zusammenarbeit mit Wolfgang Brückle und Udo Felbinger. Ausstellungskatalog Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, 26. Mai – 22. Juli 2001. Stuttgart / Ostfildern-Ruit 2001.

Höper / Grötz 2003

Höper, Corinna / Grötz, Susanne: Giovanni Battista, Laura, Francesco und Pietro Piranesi. Sämtliche Radierungen. Anhand der Bestände der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart sowie vereinzelter weiterer Sammlungen. CD-ROM. Weimar 2003 (= Diskus, Band 1).

Hoff 1987

Hoff, Marlise: Rom. Vom Forum Romanum zum Campo Vaccino. Studien zur Darstellung des Forum Romanum im 16. und 17. Jahrhundert. Phil. Diss. Berlin 1987 (= Beiträge zur internationalen kunstgeschichtlichen Forschung).

Hofmann 1983

Hofmann, Werner (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst. Ausstellungskatalog Hamburg, Kunsthalle, 11. November 1983 – 8. Januar 1984. München 1983.

Hofmann 1987

Hofmann, Werner (Hrsg.): Zauber der Medusa. Europäische Manierismen. Ausstellungskatalog Wien, Gesellschaft Bildender Künstler Österreichs, Künstlerhaus, 3. April – 12. Juli 1987. Wien 1987.



Hollstein 1949–2006

Hollstein, Friedrich W. H.: Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450–1700. 70 Bde. Amsterdam (Bd. 1–43) / Rotterdam (Bd. 44–70) 1949–2006.

Holländer 1998

Holländer, Hans: Piranesis Carceri. Capriccio und Kalkül. In: Kunstform Capriccio. Von der Grotteske zur Spieltheorie der Moderne. Hrsg. von Ekkehard Mai und Joachim Rees. Köln 1998, S. 97–112.

Holst 1989

Holst, Christian von (Hrsg.): Joseph Anton Koch, 1768–1839. Ansichten der Natur. Ausstellungskatalog Stuttgart, Staatsgalerie, 26. August – 29. Oktober 1989. Stuttgart 1989.

Honemann 1987

Honemann, Volker: Mirabilia Romae. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Bd. 6. Berlin / New York 1987, Sp. 602–606.

Horster 1986

Horster, Marita: Veduten der Kirchen Sant’Agnese und Santa Costanza in Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Studien zur Spätantiken und Byzantinischen Kunst. Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet. Teil 1. Hrsg. von Otto Feld und Urs Peschlow. Bonn 1986.

Howard 1973

Howard, Deborah: Sebastiano Serlio’s Venetian Copyrights. In: Burlington Magazine, 115, 1973, S. 512–516.

Huber 1797–1808

Huber, Michel: Manuel des curieux et des amateurs de l’art, contenant une notice abrégée des principaux graveurs, et un catalogue raisonné de leurs meilleurs ouvrages. 9 Bde. Zürich 1797–1808.

Hülsen 1913

Hülsen, Christian: Dei lavori archeologici di Giovanni Antonio Dosio. In: Ausonia. Rivista della Società Italiana di Archeologia e Storia dell’Arte, 7, 1912/1913, S. 1–100.

Hülsen 1915 (1933)

Hülsen, Christian: Saggio di bibliografia ragionata delle piante icnografiche e prospettive di Roma dal 1551 al 1748. Rom 1915. Überarbeitete und erweiterte Neuauflage Florenz 1933.

Hülsen 1921

Hülsen, Christian: Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri. In: Collectanea Variarum Doctrinarum. Festschrift für Leo S. Olschki. München 1921, S. 121–170.

Hülsen 1927

Hülsen, Christian: Le chiese di Roma nel medio evo. Cataloghi e appunti. Florenz 1927.

Hülsen 1932

Hülsen, Christian: Virgilio ed i monumenti di Roma nell’immaginazione del medio evo. In: Studi medievali, 5, 1932, S. 139–144.

Hülsen 1933

Hülsen, Christian: Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Berlin. 2 Bde. Berlin 1933.

Hülsen / Egger 1913–1916

Hülsen, Christian (Hrsg.) / Egger, Hermann (Hrsg.): Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin. 2 Bde. Berlin 1913–1916.

Humphreys / Cooke 1845

Humphreys, Noel / William Bernard Cooke: Rome and its surrounding scenery. Engraved by W. B. Cooke. With descriptive sketches by Noel Humphreys. London 1845.

Il paesaggio nel disegno del Cinquecento europeo 1972

Il paesaggio nel disegno del Cinquecento europeo. Ausstellungskatalog Rom, Académie de France, 20. November 1972 – 31. Januar 1973. Rom 1972.

Images of the Grand Tour 1985

Images of the Grand Tour. Louis Ducros, 1748–1810. Ausstellungskatalog Kenwood, London, Iveagh Bequest, 4. September – 31. Oktober 1985; Manchester, Whitworth Art Gallery, 10. Januar – 22. Februar 1986; Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 21. März – 19. Mai 1986. Genf 1985.

Immagini di Roma 1996

Immagini di Roma. Libri e incisioni della Collezione Kissner. Ausstellungskatalog Rom, Palazzo del Seminario, Biblioteca della Camera dei Deputati, Februar – März 1996. Rom 1996.

Incisioni Romane dal 500 all'800 1993

Incisioni Romane dal 500 all'800 nella collezione Muñoz. Ausstellungskatalog Rom, Museo di Roma, 27. Mai – 4. Juli 1993. Rom 1993.

Insolera 1980 (2002)

Insolera, Italo: Roma. Immagini e realtà dal X al XX secolo. Rom u. a. 1980. 6. Aufl. Rom u. a. 2002.

Insolera 1989

Insolera, Italo (Hrsg.): Giuseppe Vasi. Piazze di Roma. Mailand 1989.

Insolera / Sette 2000

Insolera, Italo / Sette, Alessandra Maria: Frondose arcate. Il Colosseo prima dell'archeologia. Ausstellungskatalog Rom, Museo Nazionale Romano, 18. Dezember 2000 – 18. Februar 2001. Mailand 2000.

Jacob 1975

Jacob, Sabine: Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Architektur und Dekoration. 16. bis 18. Jahrhundert. Berlin 1975.

Jacques Callot 1963

Jacques Callot. A selection of prints from the collections of Rudolf L. Baumfeld und Lessing J. Rosenwald. Ausstellungskatalog Washington, National Gallery of Art, 3. Februar – 17. März 1963. Washington 1963.

Jacobowitz / Stepanek 1983

Jacobowitz, Ellen S. / Stepanek, Stephanie L.: The Prints of Lucas van Leyden & his contemporaries. Ausstellungskatalog Washington, National Gallery of Art, 5. Juni – 14. August 1983; Museum of Fine Arts, Boston, 14. September – 20. November 1983. Washington 1983.

James 1879

James, Henry: Daisy Miller: a study. An international episode. Four meetings. Leipzig 1879.

Jatta 1989

Jatta, Barbara: Le Vedute di Roma di Lievin Cruyl. In: Vedute romane di Lievin Cruyl. Paesaggio urbano sotto Alessandro VII. Ausstellungskatalog Rom, American Academy. Rom 1989, S. 7–16.

Jatta 1992

Jatta, Barbara: Lievin Cruyl e la sua opera grafica. Un artista fiammingo nell'Italia del Seicento. Brüssel 1992 (= Études d'histoire de l'art, 7).

Jatta 1999

Jatta, Barbara: Liévin Cruyl. In: Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 22, München / Leipzig 1999, S. 483–484.

Jatta 2000a

Jatta, Barbara: Anonimo. Veduta di Roma (fine sec. XV) da Supplementum Chronicarum, Venezia 1490 di Jacopo Foresti. In: Roma Veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo. Ausstellungskatalog Rom, Palazzo Poli, 30. September 2000 – 28. Januar 2001. Rom 2000, S. 137–138, Kat. 4.

Jatta 2000b

Jatta, Barbara: Michael Wolgemut e Wilhelm Pleydenwurff. Veduta di Roma, 1493. In: Roma Veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo. Ausstellungskatalog Rom, Palazzo Poli, 30. September 2000 – 28. Januar 2001. Rom 2000, S. 138–139, Kat. 5.

Jatta 2000c

Jatta, Barbara: Giovanni Battista Falda. Pianta di Roma, 1676. In: Roma Veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo. Ausstellungskatalog Rom, Palazzo Poli, 30. September 2000 – 28. Januar 2001. Rom 2000, S. 176–177.

Jatta 2005

Jatta, Barbara: Quattro matrici di Giuseppe Vasi alla Biblioteca Apostolica Vaticana. In: Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae, 12, 2005, S. 251–260.

Jatta / Miller 1996

Jatta, Barbara / Miller, Michael: Le vedute romane di Lievin Cruyl. In: Specchio di Roma barocca. Una guida inedita del XVII secolo. Insieme alle vedute romane di Lievin Cruyl. Rom 1990. Neuaufgabe Rom 1996, S. 161–205.

Jean Paul 1800–1803

Richter, Johann Paul Friedrich alias Jean Paul: Titan. 4 Bde. Berlin 1800–1803.

Jelmini 1986

Jelmini, Alberto: Sebastiano Serlio. Il Trattato d'Architettura. Univ. Diss. Fribourg (Schweiz) 1975. Locarno 1986.

Johann Christian Reinhart / Hof 1961

Johann Christian Reinhart. Ausstellung zum 200. Geburtstag des Malers. Hof, Saale, Berufsschule, 26. März – 9. April 1961. Hof 1961.

Joubert 1821

Joubert, François Etienne: Manuel de l'amateur d'estampe. 3 Bde. Paris 1821.

Jüthner 1897

Jüthner, Julius: Caestus. In: Paulys Realenzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft. Reihe 1. Halbbd. 5. Bd. 3,1. Stuttgart 1897, Sp. 1319–1321.

Justi 1866–1872 (1956)

Justi, Carl: Winckelmann und seine Zeitgenossen. 3 Bde. 1. Auflage unter dem Titel: Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. Leipzig 1866–1872. 5. Aufl. Köln 1956.

Justus Lipsius 1997

Justus Lipsius (1547–1606) en het Plantijnse Huis. Ausstellungskatalog Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, 18. Oktober 1997 – 18. Januar 1998. Antwerpen 1997 (= Publicaties van het Museum Plantin-Moretus en het Stedelijk Prentenkabinet, 37).

Kaltwasser 1990

Kaltwasser, Franz Georg: Vorwort. In: Beatrice Harnard: Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel. Ausstellungskatalog München, Bayerische Staatsbibliothek, 20. Juni – 15. September 1990. München 1990, S. 7–12.

Kandler 1969

Kandler, Manfred: Die Darstellung der Ruinen des antiken Rom in der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts. Phil. Diss. Karl-Franzens-Universität Graz 1969.

(Maschinenschriftliches Exemplar der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom)

Katalog der Ornamentstich-Sammlung 1894

Katalog der Ornamentstich-Sammlung des Kunstgewerbe-Museums. Königliche Museen. Leipzig 1894.

Kauffmann 1971

Kauffmann, Georg: Der Humanismus. In: Albrecht Dürer, 1471–1971. Ausstellungskatalog Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 21. Mai bis 1. August 1971. München 1971, S. 152–168.

Kelsch 1975

Kelsch, Wolfgang: Rom in alten Stichen. Macht und Glanz der Ewigen Stadt. Hundert Ansichten des 16. bis 18. Jahrhunderts nach Originalen der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. 3 Bde. Hannover 1975.

Kemper 2005

Kemper, Max Eugen: Alexander VII. In: Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste, 1572–1676. Ausstellungskatalog Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 25. November 2005 – 19. März 2006; Berlin, Martin-Gropius-Bau, 12. April – 10. Juli 2006. Bonn / Leipzig 2005, S. 313–327.

Kerrich 1829

Kerrich, Thomas: A Catalogue of the prints, which have been engraved after Martin Heemskerck; or rather, an essay towards such a catalogue. Cambridge 1829.

Kieven 2000

Kieven, Elisabeth: Lo stato della Chiesa. Roma tra il 1730 e il 1758. In: Storia dell'architettura italiana. Il Settecento. Hrsg. von Giovanna Curcio und Elisabeth Kieven. 2 Bde. Mailand 2000, Bd. 1, S. 184–209.

Kirchvogel / Schadendorf 1971

Kirchvogel, Paul Adolf / Schadendorf, Wulf: Die Unterweisung der Messung. In: Albrecht Dürer, 1471–1971. Ausstellungskatalog Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 21. Mai bis 1. August 1971. München 1971, S. 341–354.

Kissner 1990

The Franklin H. Kissner Collection of books on Rome. Auktionskatalog London, Christie's Great Rooms, 3. bis 5. Oktober 1990. London 1990.

Knab / Mitsch / Oberhuber 1983

Knab, Eckhard / Mitsch, Erwin / Oberhuber, Konrad: Raphael. Die Zeichnungen. Unter Mitarbeit von Sylvia Ferino-Pagden. Mit einem Geleitwort von Walter Koschatzky. Stuttgart 1983.

Koch 1986

Koch, Christa: Albrecht Dürer „Unterricht zur Befestigung“. In: Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance. Ausstellungskatalog Düsseldorf, Universitätsbibliothek, 20. Januar – 8. März 1986. Düsseldorf 1986, S. 83–90.

Koch 1959

Koch, Georg Friedrich: Virgil im Korbe. In: Festschrift für Erich Meyer zum sechzigsten Geburtstag, 29. Oktober 1957. Studien zu den Werken in den Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg. Hrsg. von Werner Gramberg, Carl Georg Heise, u.a. Hamburg 1959, S. 105–121.

Koschatzky 1999

Koschatzky, Walter: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke. München 1975. 13. Aufl. München 1999.

Krautheimer 1985

Krautheimer, Richard: The Rome of Alexander VII., 1655–1667. Princeton / New Jersey 1985.

Krieg 1953

Krieg, Paul M.: Hans Hoch / Giovanni Alto. Ein schweizerischer Fremdenführer im Rom des 17. Jahrhunderts. In: Römische Quartalsschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, 48, 1953, S. 226–236.

Krinsky 1969

Krinsky, Carol Herselle: *Vitruvius De architectura*. Como 1521. Nachdr. München 1969.

Kristeller 1893

Kristeller, Paul: *Sulle origini dell'incisione in rame in Italia*. In: *Archivio storico dell'arte*, 6, 1893, S. 391–400.

Kristeller 1905

Kristeller, Paul: *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*. Berlin 1905.

Kristeller 1911

Kristeller, Paul: *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*. 2. durchgesehene Auflage. Berlin 1911.

Kristeller 1913

Kristeller, Paul: *Die Lombardische Graphik der Renaissance*. Berlin 1913.

Krönig 1961

Krönig, Wolfgang: *Geschichte einer Rom-Vedute*. In: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*. Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 16, 1961, S. 385–417.

Krüger 2000

Krüger, Peter: *Albrecht Dürer und Lukas Cranach – Bilder zur Apokalypse*. In: *Kunst – Politik – Religion*. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Maschke. Hrsg. v. Markus Hörsch, Elisabeth Oy-Marra. Petersberg 2000, S. 26–35.

Kruft 1970

Kruft, Hanno-Walter: *Concerning the date of the Codex Escorialensis*. In: *Burlington Magazine*, 112, 1970, S. 44–47.

Krug 1975

Krug, Antje: *Ein römisches Relief und Raffael*. In: *Städel-Jahrbuch*, N.F. 5, 1975, S. 31–36.

Krümmel 2001

Krümmel, Achim: *Die Holzschnittdarstellungen in den Werken des Ordenshistorikers Jacobus Philippus Foresti*. In: *Iconografia agustiniana*. Kongressakten Rom, Institutum Historicum Augustinianum, 22. – 24. November 2000. Hrsg. von Rafael Lazcano. Rom 2001, S. 439–469.

Kühn-Hattenhauer 1979

Kühn-Hattenhauer, Dorothee: *Das grafische Oeuvre des Francesco Villamena*. Phil. Diss. Berlin 1979.

La Calcografia Nazionale 1977

*La calcografia nazionale*. Storia, realtà e finalità dell'Istituto. In: *Vita italiana*, 27, 8/9, 1977, S. 1447–1454.

La Collezione del principe 2004

La collezione del principe. Da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della raccolta Corsini. Hrsg. von Ebe Antetomaso und Ginevra Mariani. Ausstellungskatalog Rom, Accademia Nazionale dei Lincei, 21. Mai – 18. Juli 2004. Rom 2004.

Landau / Parshall 1994

Landau, David / Parshall, Peter: *The Renaissance Print*. New Haven / London 1994.

Landolt 1991

Landolt, Elisabeth: *Das Amerbach-Kabinett und seine Inventare*. In: *Das Amerbach-Kabinett. Beiträge zu Basilius Amerbach*. Ausstellung Basel, Kunstmuseum, 21. April – 21. Juli 1991. Basel 1991, S. 73–303.

Langedijk 1961–1963

Langedijk, Karla: *Eine unbekannte Zeichnungsfolge von Lieven Cruyl in Florenz*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 10, 1961–1963, S. 67–94.

Langemeyer / Schleyer 1976

Langemeyer, Gerhard / Schleier, Reinhart: *Bilder nach Bildern. Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst*. Ausstellungskatalog Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 21. März – 2. Mai 1976. Münster 1976.

Lapidge 1998

Lapidge, Michael: *The origin of the Collectanea*. In: *Collectanea Pseudo-Beadae*. Hrsg. von Martha Bayless und Michael Lapidge. Dublin 1998, S. 1–12.

La Roma di Leon Battista Alberti 2005

La Roma di Leon Battista Alberti. *Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*. Hrsg. von Francesco Paolo Fiore. Ausstellungskatalog Rom, Musei Capitolini, 24. Juni – 16. Oktober 2005. Rom / Mailand 2005.

Leach 1982

Leach, Eleanor Winsor: *Illustration as Interpretation in Brant's and Dryden's Editions of Vergil*. In: *The Early Illustrated Book. Essays in Honor of Lessing J. Rosenwald*. Hrsg. von Sandra Hindman. Washington 1982, S. 175–210.

Le Blanc 1854–1890

Le Blanc, Charles: *Manuel de l'amateur d'estampes. Contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nations*. 4 Bde. Paris 1854–1890.

Le Franc / Deschaux 1999

Le Franc, Martin: *Le champion des Dames*. Hrsg. von Robert Deschaux. 5 Bde. Paris 1999 (= *Les classiques français du moyen âge*; 127–131).

Legrand 1799 (1921)

Legrand, Jacques-Guillaume: *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi, architecte, peintre, graveur né a Venise en 1720, mort a Rome en 1778*. In: Morazzoni, Giuseppe: *Giovan Battista Piranesi. Architetto ed incisore, 1720–1778*. Rom / Mailand o. J. (1921), S. 47–73.

Legrand 1799 (1976)

Legrand, Jacques-Guillaume: Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi, architecte, peintre et graveur, né à Venise en 1720, mort à Rome en 1778. Redigée sur les notes et les pièces communiquées par ses fils, les compagnons et les continuateurs de ses nombreux travaux, par J. G. Legrand architecte [...] pour être placée à la tête de la nouvelle édition des oeuvres de Piranesi imprimée à Paris en l'an 8 et en l'an 9. In: *Grafica Grafica*, 2, 1976, S. 136–162.

Legrand 1799 (1978)

Legrand, Jacques-Guillaume: Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.-B. Piranesi, architecte, peintre, graveur né a Venise en 1720, mort a Rome en 1778. Redigée sur les notes et les pièces communiquées par ses fils, les compagnons et les continuateurs de ses nombreux travaux. Par J. G. Legrand, Architecte, [...] pour être placée à la tête de la nouvelle édition des Oeuvres de Piranesi imprimées à Paris en l'an 8 et 9. In: *Piranèse et les Français*. Colloque tenu à la Villa Medici, Rom 1976. Hrsg. von Georges Brunel. Rom 1978, S. 221–256.

Leidinger 1929

Leidinger, Georg: *Albrecht Dürer und die „Hypnerotomachia Poliphili“*. München 1929.

Le incisioni di Jacques Callot 1992

Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane. Ausstellungskatalog Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, 11. Juni – 19. Juli 1992; Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, September – Oktober 1992; Neapel, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, November – Dezember 1992. Mailand 1992

Leonhard 1982

Leonhard, Joachim-Felix: *Biblia*. Deutsche Bibeln vor und nach Luther. Ausstellungskatalog Heidelberg, Universitätsbibliothek, 15. Dezember 1982 – 26. Februar 1983. Heidelberg 1982.

Leuschner 2000

Leuschner, Eckhard: *Marco Dente*. In: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 26, München / Leipzig 2000, S. 183–184.

Lewis 1967

Lewis, Lesley: *Philipp von Stosch*. In: *Apollo*, 85, 1967, S. 320–327.

Liebenwein 1994

Liebenwein, Wolfgang: *Quamdiu stat Colisaeus*. Das Kolosseum als Bild der Welt. In: *Hours in a Library*. Frankfurt 1994, S. 7–22 (= *Mitteilungen, Zentrum zur Erforschung der frühen Neuzeit, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main, Beiheft 1*).

Lieure 1924–1927 (1989)

Lieure, Jules: *Jacques Callot. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé*. 2 Bde. Paris 1924–1927. San Francisco 1989.

LIMC 1981–1999

*Lexicon iconographicum mythologiae classicae* – LIMC. 18 Bde. Zürich u.a. 1981–1999.

Lincoln 2000

Lincoln, Evelyn: *The Invention of the Italian Renaissance Printmaker*. New Haven / London 2000.



Lindsay 1911

Lindsay, Wallace Martin (Hrsg.): *Isidori Hispalensis episcopi etymologiarum sive originum libri XX*. 2 Bde. Oxford 1911 (= *Scriptorum classicorum bibliothecae Oxoniensis*).

Lipsius 1972

Lipsius, Justus: *De amphitheatro liber*. Antverpiae: Plantinus 1584. Nachdruck Portland, Or. 1972 (= *The printed sources of Western art*. 10/11).

Lipsius en Leuven 1997

Lipsius en Leuven. Ausstellungskatalog, Leuven, Centrale Bibliotheek te Leuven, 18. September – 17. Oktober 1997. Hrsg. von Gilbert Tournoy, Chris Coppens, Jan Papy, Jeanine de Landtsheer. Leuven 1997 (= *Supplementa Humanistica Lovaniensia*. Bd. XIII).

Loga 1888

Loga, Valerian von: *Die Städteansichten in Hartmann Schedels Weltchronik*. In: *Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen*, 9, 1888, S. 93–107, S. 184–196.

Lombardo 2003

Lombardo, Alberto: *Vedute del Pantheon attraverso i secoli nelle incisioni dal XVI al XIX secolo di Philipp Galle, Henricus van Schoel, Andrea Palladio, Marco Sadeler, Alò Giovannoli, Gio. Battista Falda, Giuseppe Vasi, Giovambattista Piranesi, Luigi Rossini*. Rom 2003.

Lord 1984

Lord, Carla: Raphael, Marcantonio Raimondi, and Virgil. In: *Source*, 3, 1984, Nr. 4, S. 81–92.

Lotz 1955

Lotz, Wolfgang: *Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento*. In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 7, 1955, S. 7–99.

Lotz 1974

Lotz, Wolfgang: *Ricostruzione dei teatri antichi nei disegni del Cinquecento*. In: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura*, 16, 1974, S. 139–140.

Lowry 1952

Lowry, Bates: *Notes on the Speculum Romanae Magnificentiae and related Publications*. In: *The Art Bulletin*, 34, 1952, S. 46–50.

Lucas Cranach Opera Incisoria 1973

Lucas Cranach. *Opera Incisoria*. Ausstellungskatalog Venedig, Palazzo delle Procuratie Nuovissime, 6. Oktober – 5. November 1973. Venedig 1973.

Luciani 1993

Luciani, Roberto: *Il Colosseo*. Novara / Milano 1993.

Lugli 1932

Lugli, Giuseppe: *I monumenti romani nelle incisioni di Luigi Rossini*. In: *Capitolium*, 8, 1932, S. 469–484.

Lugli 1946

Lugli, Giuseppe: *Roma antica. Il centro monumentale*. Rom 1946.

## Luigi Rossini Incisore 1982

Luigi Rossini Incisore. *Vedute di Roma 1817–1850* (Ausstellungskatalog, Rom Palazzo Braschi 7. April – 15. Juli 1982). Mit Beiträgen von Paola Hoffmann, Lucia Cavazzi, Maria Elisa Tittoni. o. O. 1982.

## Luigi Rossini's Views of Rome o. J.

Luigi Rossini's Views of Rome. Ausstellungskatalog London, The Schuster Gallery, o. J. London o. J. (1986?).

## Luijten 1986

Luijten, Ger: Cornelis Anthonisz Theunissen to Johannes den Uyl. Hrsg. von D. de Hoop Scheffer. Amsterdam 1986 (= F. W. H. Hollstein. *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450–1700*, Bd. 30).

## Lutterotti 1985

Lutterotti, Otto von: Joseph Anton Koch, 1768–1839. *Leben und Werk*. Mit einem vollständigen Werkverzeichnis. Wien 1985.

## Luzzatto 1933

Luzzatto, Guido Lodovico: Note sulla fortuna di Dürer in Italia nel Cinquecento. In: *La Bibliofilia*, 35, 1933, S. 83–87.

## Mack-Andrick 2005

Mack-Andrick, Jessica: Hofkünstler wider Willen? Stefano della Bella zwischen fürstlicher Patronage und freiem Künstlertum. In: *Stefano della Bella. Ein Meister der Barockradierung*. Ausstellungskatalog Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 4. Juni – 21. August 2005. Karlsruhe 2005, S. 29–40.

## Maddalo 1982

Maddalo, Silvia: Adrien Manglard, 1695–1760. Rom 1982 (= *Collana di studi sull'arte del Sei e Settecento "Premio Argan"*).

## Maddalo 1988a

Maddalo, Silvia: I prototipi delle vedute di Roma: Dal Maestro del Vat. Lat. 2224 ad Etienne Dupérac. In: *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*. Bd. 2. Città del Vaticano 1988 (= *Studi e Testi*. Bd. 331), S. 153–185.

## Maddalo 1988b

Maddalo, Silvia: Roma nelle immagini miniate del primo Quattrocento. Realtà simbolo e rappresentazione fantastica. In: *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*. Ausstellungskatalog Rom, Musei Capitolini, 24. Mai – 19. Juli 1988. Mailand u. a. 1988, S. 53–60.

## Maddalo 1990

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

## Maddalo 1999

Maddalo, Silvia: Roma. Iconografia. In: *Enciclopedia dell'Arte Medioevale*, 12 Bde. Rom 1991–2002. Bd. 10, 1999, S. 161–165.

## Magnuson 1982–1986

Magnuson, Torgil: *Rome in the Age of Bernini*. 2 Bde. Stockholm 1982–1986 (= *Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens handlingar: Antikvariska serien*, 34, 36).

## Mâle 1932

Mâle, Emile: *Virgile dans l'art du moyen âge français*. In: *Studi medievali*, 5, 1932, S. 325–331.

## Manazzale 1816

*Itinéraire Instructif de Rome et ses environs ou description de tous ses monumens anciens, et modernes*. Troisième édition augmentée et corrigée par l'antiquaire André Manazzale. 2 Bde. Rom 1816.

## Mannu Pisani 1976

Mannu Pisani, Fiametta: *Regesto, Bibliografia, Antologia Critica*. In: Giovanni Antonio Dosio. *Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi*. Hrsg. v. Franco Borsi, Cristina Acidini, Fiammetta Mannu Pisani, Gabriele Morolli. Rom 1976 (= *Fonti e documenti per la storia dell'architettura*. Bd. 6), S. 395–426.

## Manodori 1998

Manodori, Alberto: *La fotografia archeologica. Appunti e riflessioni per una categoria delle scienze archeologiche*. In: *Archeologia in posa. Dal Colosseo a Cecilia Metella nell'antica documentazione fotografica*. Hrsg. von Barbara Tellini Santoni, Alberto Manodori, Alessandra Capodiferro, Marina Piranomonte. *Ausstellungskatalog Rom, Biblioteca Vallicelliana*, 5. November 1998 – 9. Januar 1999. Mailand 1998, S. 3–11.

## Marconi 1978/1979

Marconi, Paolo: *Roma 1806–1829. Un momento critico per la formazione della metodologia del restauro architettonico*. In: *Ricerche di storia dell'arte*, 8, 1978/1979, S. 63–72.

## Marder 1980

Marder, Tod A.: *The Porto di Ripetta in Rome*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 39, 1980, S. 28–56.

## Margiotta 1989

Margiotta, Anita: *Giovanni Battista Piranesi, Vedute di Roma*. In: *Piranesi e la veduta del settecento a Roma*. Hrsg. von Lucia Cavazzi und Anita Margiotta. *Ausstellungskatalog Rom, Museo di Roma*, 23. Februar – 25. April 1989. Rom 1989, S. 33–35.

## Mariani 1995

Mariani, Ginevra: *Istituto Nazionale per la Grafica. Storia e guida alle collezioni*. Rom 1995.

## Mariani 2004

Mariani, Ginevra: *La collezione di stampe dei principi Corsini: origini e metodologia di ordinamento di una raccolta di grafica tra Settecento e Ottocento*. In: *La collezione del principe. Da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della raccolta Corsini*. Hrsg. von Ebe Antetomaso und Ginevra Mariani. *Ausstellungskatalog Rom, Accademia Nazionale dei Lincei*, 21. Mai – 18. Juli 2004. Rom 2004, S. 16–27.

## Mariette 1851–1860

Mariette, Pierre Jean: *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les artes et les artistes*. Annoté par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon. 6 Bde. Paris 1851–1860.

Marini 1988

Marini, Giorgio (Hrsg.): *Giovanni Volpato, 1735–1803*. Ausstellungskatalog Bassano, Museo Civico, Biblioteca e Archivio, 19. Januar – 10. April 1988; Rom, Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe, 22. April – 22. Juni 1988. Bassano del Grappa 1988.

Martini 1992

Martini, Antonio: *Le sacre rappresentazioni del Gonfalone e la chiesa di S. Maria della Pietà al Colosseo*. In: *Strenna dei Romanisti*, 53, 1992, S. 433–444.

Massar 1968/1969

Massar, Phyllis D.: *Presenting Stefano Della Bella*. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 27, 1968/1969, S. 159–176.

Massar / De Vesme 1971

De Vesme, Alexandre: *Stefano Della Bella*. Catalogue raisonné. With introduction and additions by Phyllis D. Massar. 2 Bde. New York 1971.

Massari 1993

Massari, Stefania: *Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*. Ausstellungskatalog Rom, Palazzo della Farnesina, 11. Februar – 10. April 1993. Rom 1993.

Mattingly 1928 (1967)

Mattingly, Harold: *Roman Coins from the early Times to the Fall of the Western Empire*. London 1928. Nachdruck London / Northampton 1967.

Mattingly 1930

Mattingly, Harold: *Coins of the Roman Empire in the British Museum*. Bd. 2: *Vespasian to Domitian*. London 1930.

Mayor 1964

Mayor, A. Hyatt: *Architectural and perspective designs by Giuseppe Galli Bibiena*. New York 1964.

McGinnis / Mitchell 1976

McGinnis, Lawrence R. / Mitchell, Herbert: *Catalogue of the Earl of Crawford's "Speculum Romanae Magnificentiae" now in the Avery Architectural Library*. New York 1976.

Meaume 1852

Meaume, M. E.: *Recherches sur quelques Artistes Lorrains. Claude Henriet, Israel Henriet, Israel Silvestre et ses descendants*. Nancy 1852.

Meijer 1995

Meijer, Bert W.: *Da Spranger a Rubens: verso una nuova equivalenza*. In: *Fiamminghi a Roma, 1508–1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*. Ausstellungskatalog Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 24. Februar – 21. Mai

1995; Rom, Palazzo delle Esposizioni, 16. Juni – 10. September 1995. Hrsg. von Anne-Claire de Liedekerke. Mailand 1995, S. 35–55.

Mertens 1986

Mertens, Helga: Die Städtetopographie als Buchgattung. Dargestellt an Rom-Ansichten vom 15. – 18. Jahrhundert. Ausstellungskatalog München, Universität, 3. Februar – 14. Februar 1986. München 1986.

Mertens 1994

Mertens, Veronika: Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit. Phil. Diss. Freiburg 1991. Wiesbaden 1994 (= Gratia. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung, Bd. 24).

Miedema 1996

Miedema, Nine Robijntje: Die „Mirabilia Romae“. Untersuchungen zu ihrer Überlieferung mit Edition der deutschen und niederländischen Texte. Phil. Diss. Göttingen 1991. Tübingen 1996.

Miller 1978

Miller, Norbert: Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi. München 1978.

Miller 2002

Miller, Norbert: Sprechende Ruinen. Von der Architektur-Vedute zur Grabungs-Dokumentation. In: Unterwegs in Rom. Veduten der Winckelmann- und der Goethezeit. Giuseppe Vasi, Giovanni Battista Piranesi, Luigi Rossini. Hrsg. von Stephanie-Gerrit Bruer. Ausstellungskatalog Stendal, Winckelmann-Museum, 6. Dezember 2002 – 23. Februar 2003, Stendal 2002, S. 3–11.

Minkowski 1991

Minkowski, Helmut: Vermutungen über den Turm zu Babel. Freren 1991.

Miraglia 1987

Miraglia, Marina: Fotografia e incisione. Ideologia e schemi rappresentativi dell'immagine urbana. In: Vestigi delle antichità di Roma ... et altri luoghi. Momenti dell'elaborazione di un'immagine. Hrsg. von Anna Grelle. Ausstellungskatalog Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, 1987. Rom 1987, S. 25–28.

Monaldini / Piale o. J.

Monaldini, Venanzio / Piale, Stefano: Vedute antiche e moderne. Le più interessanti della Città di Roma. Incise da vari Autori. In numero 100. Rom o. J. (ca. 1825?)

Monferini 1978

Monferini, Augusta: Le Antichità Romane. In: Piranesi. Incisioni, rami, legature, architetture. Hrsg. von Alessandro Bettagno. Ausstellungskatalog Venedig, Fondazione Cini, 1978. Vicenza 1978, S. 33–39.

Moos 1965

Moos, Peter von: Hildebert von Lavardin, 1056–1133. Humanitas an der Schwelle des höfischen Zeitalters. Stuttgart 1965 (= Pariser historische Studien; 3).

Morazzoni 1921

Morazzoni, Giuseppe: Giovan Battista Piranesi. Architetto ed incisore, 1720–1778. Rom / Mailand o. J. (1921).

Morel 1981

Morel, Philippe: Catalogue. In: Paris et Rome vus par Israël Silvestre. Ausstellungskatalog Paris 1981, S. 19–40.

Morello 1984

Morello, Giovanni: Marco Dente da Ravenna, Entello e Darete. In: Raffaello in Vaticano. Ausstellungskatalog Città del Vaticano, Monumenti, Musei e Gallerie Ponteficie, 16. Oktober 1984 – 16. Januar 1985. Mailand 1984, S. 351, Kat. 132.

Morello 1986

Morello, Giovanni (Hrsg.): Raffaello e la Roma dei Papi. Ausstellungskatalog Città del Vaticano, Salone Sistino, Januar – Oktober 1985, Mai – Oktober 1986. Rom 1986.

Morlacchi 1998

Morlacchi, Marcella: L'architettura di Roma disegnata da Giuseppe Vasi nel 1765. In: Disegnare. Idee. Immagini, 9, 1998, Nr. 16, S. 31–40.

Mortimer 1974

Mortimer, Ruth: Catalogue of books and manuscripts. Part II: Italian 16th Century Books. Harvard College Library, Department of Printing and Graphic Arts. 2 Bde. Cambridge 1974.

Moschetti 1843

Moschetti, Alessandro: Raccolta delle principali Vedute di Roma. Rom 1843

Mostra di Iohann Christian Reinhart 1963

Mostra di Iohann Christian Reinhart, Hof 1761 – Roma 1847. Ausstellungskatalog Rom, Museo di Roma, 20. Juni – 10. Juli 1963. Rom 1963.

Muffel / Wiedmann 1999

Nikolaus Muffel. Descrizione della città di Roma nel 1452. Hrsg. von Gerhard Wiedmann. Bologna 1999 (= 2000 Viaggi a Roma. Hrsg. von Silvia Maddalo. Bd. 2).

Murray 1972

Murray, Peter: Introduction. In: Five early guides to Rome and Florence. Farnborough 1972, 4. n. n. S.

Nagler 1835–1852 (1904–1914)

Nagler, Georg Kaspar: Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc. 25 Bde. München 1835–1852. Unveränderter Abdruck der ersten Auflage Linz 1904–1914.

Nagler 1858–1879

Nagler, Georg Kaspar: Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbeviatur desselben etc. bedient haben. Bearbeitet von Georg Kaspar Nagler. Fortgesetzt von Andreas Andresen. 5 Bde. München 1858–1879.

Nalis 1998

Nalis, Hank: The van Doetecum Family. The Antwerp Years 1554–1575. 3 Bde. Hrsg. von Ger Luijten und Christiaan Schuckman. Rotterdam 1998 (= The new Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, Bd. 6.1–3).

Nalis 2001

Nalis, Hank: Joannes van Doetecum d. Ä., Lucas van Doetecum In: Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 28, München / Leipzig 2001, S. 267–269.

Nash 1961–1962

Nash, Ernest: Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom. 2 Bde. Berlin 1961–1962.

Nasse 1913

Nasse, Hermann: Stefano della Bella. Ein Maler-Radierer des Spätbarocks. Strassburg 1913 (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes; 104).

Naumann-Steckner 2006

Naumann-Steckner, Friederike: Das Flavische Amphitheater. In: Das Colosseum. Ausstellungskatalog Köln, Römisch-Germanisches Museum, 1. Juni – 3. September 2006. Hrsg. von Hansgerd Hellenkemper. Köln / Leverkusen 2006, S. 2–3.

Nesselrath 1986

Nesselrath, Arnold: Raphael's Archaeological Method. In: Raffaello a Roma. Il Convegno del 1983, Bibliotheca Hertziana. Rom 1986, S. 357–371.

Nesselrath 1989

Nesselrath, Arnold: Monumenta Antiqua Romana. Ein illustrierter Rom-Traktat des Quattrocento. In: Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock. Akten des Internationalen Symposiums, Coburg, 8. – 10. September 1986. Hrsg. von Richard Harprath und Henning Wrede. Mainz 1989, S. 21–37.

Nesselrath 1996

Nesselrath, Arnold: Il Codice Escorialense. In: Domenico Ghirlandaio, 1449–1494. Atti del convegno internazionale, Florenz, Kunsthistorisches Institut, 16. – 18. Oktober 1994. Hrsg. von Wolfram Prinz und Max Seidel. Florenz 1996, S. 175–198.

Nesselrath 2005

Nesselrath, Arnold: Disegnare Roma. In: La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento. Hrsg. von Francesco Paolo Fiore. Ausstellungskatalog Rom, Musei Capitolini, 24. Juni – 16. Oktober 2005. Rom / Mailand 2005, S. 44–55.

Netto-Bol 1975

Netto-Bol, M. H. L.: Vorwort zu dem Nachdruck: Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin. Hrsg. von Christian Hülsen und Hermann Egger. 2 Bde. Berlin 1913–1916. Soest 1975, 5 n. n. S.

Netzer 1984

Netzer, Susanne: Raphael. Reproduktionsgraphik aus vier Jahrhunderten. Ausstellungskatalog Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, 1984. Hrsg. von Joachim Kruse. Coburg 1984.

## New Guide of Rome 1849

New Guide of Rome and the environs according to Vasi and Nibby. Carefully revised and enlarged with an account of the latest antiquarian researches. Rom 1849.

## Nibby 1818

Nibby, Antonio: Les monuments plus célèbres de Rome ancienne et le quatre basiliques principales de Rome moderne. Illustrés par A. Nibby, et gravés par P. Ruga, et P. Parboni. Rom 1818.

## Nibby / Nicoletti 1824

Nibby, Antonio: Itinerario istruttivo di Roma e delle sue vicinanze compilato già da Mariano Vasi. Ora riveduto, corretto, ed accresciuto secondo lo stato attuale dei monumenti dal Professore A. Nibby. 2 Bde. Rom: Luigi Nicoletti 1824.

## Nibby / Nicoletti 1826

Nibby, Antonio: Itinéraire Instructif de Rome et de ses environs. Redigé par feu M. Vasi. Revu, corrigé et augmenté d'après l'état actuel des monumens par le Professeur Antoine Nibby. 2 Bde. Rom: Nicoletti 1826.

## Nibby / Nicoletti 1827

Nibby, Antonio: Itinerario di Roma e delle sue vicinanze. Compilato secondo il metodo di M. Vasi. 2 Bde. Rom 1827.

## Nibby / Nicoletti 1830

Nibby, Antonio: Itinerario di Roma e delle sue vicinanze. Compilato secondo il metodo di M. Vasi. 2 Bde. Rom 1830.

## Nicolò 2005

Nicolò, Rossana: Anonimo. Urbs Roma, 1490. In: La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento. Ausstellungskatalog Rom, Musei Capitolini. 24. Juni – 16. Oktober 2005. Hrsg. von Francesco Paolo Fiore. Rom / Mailand 2005, S. 363, Kat. IV.2.3.

## Nissirio 1979

Nissirio, Cesare (Hrsg.): Incisioni romane di Israël Silvestre. Ausstellungskatalog Rom, Centre Culturel Français, 18. April – 12. Mai 1979. Rom 1979.

## Nissirio 1981

Nissirio, Cesare: Silvestre a Rome. In: Paris et Rome vus par Israël Silvestre. Ausstellungskatalog Paris 1981, S. 8–9.

## Noack 1927

Noack, Friedrich: Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters. 2 Bde. Berlin / Leipzig 1927.

## Oberhuber 1966

Oberhuber, Konrad: Renaissance in Italien. 16. Jahrhundert. Werke aus dem Besitz der Albertina. Ausstellungskatalog Wien, Graphische Sammlung Albertina, 18. Februar – 18. Mai 1966. Wien 1966 (= Die Kunst der Graphik / Graphische Sammlung Albertina, Bd. 3).

## Oberhuber 1967



Oberhuber, Konrad: Zwischen Renaissance und Barock. Das Zeitalter von Bruegel und Bellange. Werke aus dem Besitz der Albertina. Ausstellungskatalog Wien, Graphische Sammlung Albertina, 9. November 1967 – 18. Februar 1968. Wien 1967 (= Die Kunst der Graphik / Graphische Sammlung Albertina, Bd. 4).

Oberhuber 1968

Oberhuber, Konrad: Hieronymus Cock, Battista Pittoni und Paolo Veronese in Villa Maser. In: *Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966*. Hrsg. Tilmann Buddensieg, Matthias Winner. Berlin 1968, S. 207–224.

Oberhuber 1973

Oberhuber, Konrad: Baccio Baldini. In: *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*. Hrsg. von Jay A. Levenson, Konrad Oberhuber, Jacquelyn L. Sheehan. Washington 1973, S. 13–21.

Oberhuber 1978a

Oberhuber, Konrad (Hrsg.): *The Illustrated Bartsch. Bd. 26. The works of Marcantonio Raimondi and of his school*. New York 1978.

Oberhuber 1978b

Oberhuber, Konrad (Hrsg.): *The Illustrated Bartsch. Bd. 27. The works of Marcantonio Raimondi and of his school*. New York 1978.

Oberhuber 1984

Oberhuber, Konrad: Raffaello e l'incisione. In: *Raffaello in Vaticano. Ausstellungskatalog Città del Vaticano, Monumenti, Musei e Gallerie Ponteficie*, 16. Oktober 1984 – 16. Januar 1985. Mailand 1984, S. 333–342.

Oehler 1997

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

Olivato 1991

Olivato, Loredana: Vincenzo Scamozzi. *Discorsi sopra l'Antichità di Roma 1582*. Mailand 1991 (= *Libri rari. Collezione di ristampe con nuovi apparati*, Bd. X).

Olschki 1926

Olschki, Cesare: Le magnificenze di Roma di Giuseppe Vasi. In: *Emporium*, 64, 1926, S. 312–320.

Olschki 1936

Choix de livres anciens rares et curieux en vente à la Librairie ancienne Leo S. Olschki, Florence. Bd. 11. Roma. Florenz 1936.

Olschki o. J. ( um 1955?)

Oschki, Cesare: Giovan Battista Cipriani. Rom o. J. (um 1955?).

Orenstein 1990

Orenstein, Nadine: The large panorama of Rome by Hendrik Hondius I after Hendrick van Cleef III. In: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 38, 1990, S. 25–36.

Orenstein 1992

Orenstein, Nadine: Hendrik Hondius (Duffel 1573 – The Hague 1650) and the business of prints. 2 Bde. Phil. Diss. New York 1992.

Orenstein 1994

Orenstein, Nadine: Hendrik Hondius. Rotterdam 1994 (= The new Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, Bd. 3).

Orenstein 1996

Orenstein, Nadine M.: Hendrick Hondius and the business of prints in seventeenth-century Holland. Rotterdam 1996.

Ortolani 1996

Ortolani, Tiziano (Hrsg.). Stefano Della Bella. Aggiornamento del „Catalogue raisonné“ di A. de Vesme e Ph. D. Massar. Mailand 1996.

Ost 1975

Ost, Hans: Leonardo-Studien. Berlin / New York 1975 (= Beiträge zur Kunstgeschichte. Hrsg. von Günter Bandmann, Erich Hubala, Wolfgang Schöne. Bd. 11).

Ott 1997

Ott, Norbert H.: Vergil im Mittelalter. Ikonographie. In: Lexikon des Mittelalters. Hrsg. von Norbert Angermann u. a. Bd. 8. München / Zürich 1997, Sp. 1529–1530.

Ozzola 1910

Ozzola, Leandro: Gli editori di stampe a Roma nei Sec. XVI e XVII. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, 33, 1910, S. 400–411.

Ozzola 1940

Ozzola, Leandro: Nuove aggiunte al Panini. Piacenza 1940 (= Sonderabdruck aus: Rassegna di Piacenza, 1940).

Pagliara 1976

Pagliara, Pier Nicola: La Roma antica di Fabio Calvo. Note sulla cultura antiquaria e architettonica. In: Psicon, 8–9, 1976, S. 65–87.

Pagliara 1986

Pagliara, Nicola: Vitruvio da testo a canone. In: Memoria dell'antico nell'arte italiana. Hrsg. von Salvatore Settis. Bd. 3. Dalla tradizione all'archeologia. Turin 1986, S. 5–85.

Palazzoli 1979

Fotografia italiana dell'Ottocento. Ausstellungskatalog Florenz, Palazzo Pitti, Oktober – Dezember 1979. Mailand 1979, S. 9–16.

Panarotto 1990

Panarotto, Patrizia: Luigi Rossini. la vita e le opere. In: Nullo Pirazzoli: Luigi Rossini, 1790–1857. Roma antica restaurata. Ravenna 1990, S. 107–116.

Papesch 1966

Papesch, Christine: Dürers Entwicklung zum Kunsttheoretiker der Renaissance und seine „Unterweisung der Messung“. In: Die Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit von Albrecht Dürer, 1471–1528. Zürich 1966, S. 183–193.

Parboni 1824

Parboni, Achille: Nuova raccolta delle principali vedute antiche, e moderne dell'alma città di Roma e sue vicinanze. Incise a bullino da Achille Parboni. Rom 1824.

Paris 1988

Paris, Rita: Origine e Diffusione della Gladiatura. In: Anfiteatro Flavio. Immagine, Testimonianze, Spettacoli. Ciclo di conferenze organizzate, nell'ambito del programma di attività didattiche, nell'anno accademico 1984. Hrsg. von Anna Maria Reggiani. Rom 1988, S. 119–130.

Paris et Rome 1981

Paris et Rome vus par Israël Silvestre. Ausstellungskatalog Paris 1981.

Parshall 1982

Parshall, Peter W.: The print collection of Ferdinand, Archduke of Tyrol. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 42, 1982, S. 139–184.

Pasquali 1985

Pasquali, Susanna: La Roma dei Papi. La creazione dei parchi archeologici. Dal Campo Vaccino al Foro Romano: ambiente romano e apporti francesi (1802–1834). In: Forma. La città antica e il suo avvenire. Hrsg. von A. Capodiferro u. a. Ausstellungskatalog Rom, Curia del Foro Romano, 24. Oktober – 24. November 1985. Rom 1985, S. 54–62.

Pasquali 1998

Pasquali, Susanna: Pro e contro la continuità tra monumenti antichi e chiese. Il tempio di Antonino e Faustina, le terme di Diocleziano, il Pantheon e il Colosseo a Roma al 1750. In: Benedetto XIV e le arti del disegno. Convegno internazionale di studi di storia dell'arte. Hrsg. von Donatella Biagi Maino. Rom 1998, S. 133–157.

Pasquali 2002

Pasquali, Susanna: Roma antica. Memorie materiali, storia e mito. In: Storia di Roma dall'antichità a oggi. Roma moderna. Hrsg. von Giorgio Ciucci. Rom 2002, S. 323–347.

Pasquali 2004

Pasquali, Susanna: Tra antiquaria, nuova cartografia e nuova architettura. I grandi monumenti romani. In: Nolli, Vasi, Piranesi. Immagine di Roma Antica e Moderna. Rappresentare e conoscere la Metropoli dei Lumi. Hrsg. von Mario Bevilacqua. Ausstellungskatalog Rom, Palazzo Fontana di Trevi, 27. November 2004 – 7. Februar 2005. Rom 2004, S.57–63.

Passavant 1860–1864

Passavant, Johann David: Le Peintre-Graveur. Contenant l'histoire de la gravure sur bois, sur métal et au burin jusque vers la fin du XVI. siècle. L'histoire du nielle avec complément de la partie descriptive de l'essai sur les nielles de Duchesne aîné. Et un Catalogue supplémentaire aux estampes du XV. et XVI. siècle du peintre-graveur de Adam Bartsch. 6 Bde. Leipzig 1860–1864.

Pearson 1973

Pearson, John: *Arena. The story of the Colosseum*. London 1973.

Pedretti 1973

Pedretti, Carlo: Newly Discovered Evidence of Leonardo's Association with Bramante. In: *Journal of Architectural Historians*, 32, 1973, S. 223–227.

Pedrini Stanga 1992

Pedrini Stanga, Lucia (Hrsg.): *Gaspare Fossati, 1809–1883. Architetto pittore, pittore architetto*. Ausstellungskatalog Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst. Lugano 1992.

Pérez-Gómez 1998

Pérez-Gómez, Alberto: *The Hypnerotomachia Poliphili by Francesco Colonna: The erotic nature of architectural meaning*. In: *Paper Palaces. The rise of Renaissance architectural treatise*. Hrsg. von Vaughan Hart und Peter Hicks. New Haven / London 1998, S. 86–104.

Pescarzoli 1957

Pescarzoli, Antonio: *I libri di viaggio e le guide della raccolta Luigi Vittorio Fossati Bellani*. Catalogo descrittivo. 3 Bde. Rom 1957.

Petrucci 1932

Petrucci, Alfredo: *Le acqueforti romane di Giambattista Mercati*. In: *Dedalo*, 12, 1932, S. 477–489.

Petrucci 1946

Petrucci, Alfredo: *Le magnificenze di Roma di Giuseppe Vasi*. Rom 1946.

Petrucci 1956

Petrucci, Alfredo: *Il Caravaggio acquafortista e il mondo calcografico romano*. Rom 1956.

Petrucci 1964

Petrucci, Alfredo: *Panorama della Incisione Italiana. Il Cinquecento*. Rom 1964.

Petrucci 1953

Petrucci, Carlo Alberto: *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*. Rom 1953.

Pfefferkorn 1984

Pfefferkorn, Rudolf: *Luigi Rossini und seine Radierungen aus Rom*. In: *Graphische Kunst*, 11, 1984, S. 62–65.

Pförtner 1978

Pförtner, Rudolf: *Nachwort*. In: *Hartmann Schedel. Die Schedelsche Weltchronik. Nürnberg 1493. Nachdruck der dt. Ausgabe*. Dortmund 1978, S. 597–609.

Phillips 1955

Phillips, John G.: *Early Florentine Designers and Engravers. Maso Finiguerra. Baccio Baldini. Antonio Pollaiuolo. Sandro Botticelli. Francesco Rosselli. A comparative analysis of early Florentine nielli, intarsias, drawings, and copperplate engravings*. Cambridge 1955.

Piccininni 1985

Piccininni, Renata: Einführung. In: Giovanni Battista Falda. Ansichten Roms im 17. Jahrhundert. Kirchen, Plätze und Straßen. Das städtische Leben in den Radierungen eines großen Kupferstechers. Rom 1985, 2 n. n. S.

Picone 1995

Picone, Michelangelo: Antonio Pucci. In: Lexikon des Mittelalters. Hrsg. von Norbert Angermann u. a., Bd. 7. München / Zürich 1995, Sp. 319–320.

Pietrangeli 1972

Pietrangeli, Carlo: Vedute romane di Lievin Cruyl al Museo di Roma. In: Bollettino dei Musei Comunali di Roma, 19, 1972, S. 7–21.

Pietrangeli 1988

Pietrangeli, Carlo: Philippe e Félix Benoist. Grandezza di Roma. Rom 1988.

Pine Coffin 1974

Pine Coffin, R. S.: Bibliography of British and American travel in Italy to 1860. Florenz 1974 (= Biblioteca di bibliografia italiana; 76).

Pinon 1985

Pinon, Pierre: La Roma di Napoleone. La teoria delle due città. Roma antica e Roma moderna: sovrapporre o giustaporre. In: Forma. La città antica e il suo avvenire. Hrsg. von A. Capodiferro u. a. Ausstellungskatalog Rom, Curia del Foro Romano, 24. Oktober – 24. November 1985. Rom 1985, S. 21–49.

Piranèse et les Français 1976

Piranèse et les Français, 1740–1790. Ausstellungskatalog Rom, Académie de France; Dijon, Palais des Etats; Paris, Hôtel de Sully, Mai – November 1976. Rom 1976.

Pirazzoli 1990

Pirazzoli, Nullo: Luigi Rossini, 1790–1857. Roma antica restaurata. Ravenna 1990.

Pirolì o. J. (ca. 1800)

Pirolì, Tommaso: Gli edifici antichi di Roma ricercati nelle loro piante, e restituiti alla pristina magnificenza secondo Palladio, Desgodetz, ed altri più recenti. Con l'aggiunta di qualche moderna fabbrica ad uso degli artisti, e de' viaggiatori. Pubblicati, e divisi in 82 tavole dall'incisore Tommaso Pirolì. o. O. u. J. (ca. 1800).

Pittaluga 1930

Pittaluga, Mary: L'incisione italiana nel Cinquecento. Mailand 1930 (= Collezione artistica Hoepli).

Poe / Quinn / O'Neill 1951

The complete poems and stories of Edgar Allan Poe. With selections from his critical writings. With an introduction and explanatory notes by Arthur Hobson Quinn. Text established, with bibliographical notes, by Edward H. O'Neill. 2 Bde. New York 1951.

Pörtner 1978

Pörtner, Rudolf: Nachwort. In: Hartmann Schedel. Die Schedelsche Weltchronik. Nürnberg 1493. Nachdruck der deutschen Ausgabe. Dortmund 1978, S. 597–609 (= Die bibliophilen Taschenbücher; 64).

## Polverini 1984

Polverini, Leandro: Dares. In: *Enciclopedia Virgiliana*. 5 Bde. Rom 1984–1991. Bd. 1. Rom 1984, S. 1000.

## Polverini 1985

Polverini, Leandro: Entellus. In: *Enciclopedia Virgiliana*. 5 Bde. Rom 1984–1991. Bd. 2. Rom 1985, S. 321.

## Popham 1932

Popham, Arthur Ewart (Hrsg.): *Catalogue of drawings by Dutch and Flemish artists preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*. Bd. 5: Dutch and Flemish drawings of the XV and XVI centuries. London 1932.

## Preibisz 1911

Preibisz, Leon: *Martin van Heemskerck. Ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts*. Leipzig 1911.

## Principato 1990

Principato, Barbara: *Documenti inediti per la vita e l'opera di Alessandro Specchi*. In: *Palladio*, 3, 1990, S. 97–118.

## Procaccioli 1990

Procaccioli, Paolo: *Benvenuto da Imola*. In: *Letteratura italiana. Dizionario bio-bibliografico e Indici*. Hrsg. von Giorgio Inglese, Paolo Procaccioli und Luigi Trenti. Bd. 1. Turin 1990, S. 239.

## Prosperi Valenti 1984

Prosperi Valenti, Simonetta (Hrsg.): *Israel Silvestre. Scelta di vedute di Roma*. Mailand 1984.

## Puhlmann 1999

Puhlmann, Helga: *Dirk Volckertsz Coornhert*. In: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Begr. und mit Hrsg. von Günther Meißner. Bd. 21. München 1999, S. 92.

## Puppi 1966

Puppi, Lionello (Hrsg.): *Marcello Fogolino, pittore e incisore*. Trient 1966.

## Quondam 1980

Quondam, Amadeo: *Nel Giardino del Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni*. In: *Giornale storico della letteratura italiana*, 157, 1980, S. 75–116.

## Raffaello in Vaticano 1984

*Raffaello in Vaticano. Ausstellungskatalog Città del Vaticano, Monumenti, Musei e Gallerie Ponteficie*, 16. Oktober 1984 – 16. Januar 1985. Mailand 1984

## Raphael invenit 1985

*Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*. Hrsg. von Grazia Bernini Pezzini u. a. *Ausstellungskatalog*, Rom, Calcografia Nazionale, Rom 1985.

## Rainald 1999

Rainald, Franz: Vincenzo Scamozzi, 1548–1616. Der Nachfolger und Vollender Palladios. Petersberg 1999 (= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 3).

Rambaldi / Tamburini 1856

Benvenuto Rambaldi da Imola: Illustrato nella vita e nelle opere e di lui commento latino sulla divina commedia di Dante Aleghieri. Voltato in italiano da Giovanni Tamburini. 3 Bde. Imola 1856.

Rave 1939

Rave, Paul Ortwin: Joseph Anton Koch, 1768–1839. Ausstellungskatalog Berlin, Nationalgalerie, Januar – März 1939. 2. Aufl. Berlin 1939.

Rea 1988

Rea, Rossella: Le antiche Raffigurazioni dell'Anfiteatro. In: Anfiteatro Flavio. Immagine, Testimonianze, Spettacoli. Ciclo di conferenze organizzate, nell'ambito del programma di attività didattiche, nell'anno accademico 1984. Hrsg. von Anna Maria Reggiani. Rom 1988, S. 23–46.

Rea 1996

Rea, Rossella: Anfiteatro Flavio, Roma. Rom 1996 (= Itinerari dei musei, gallerie, scavi e monumenti d'Italia, N. S. 36)

Rea 1999a

Rea, Rossella: Il Colosseo attraverso i secoli. In: Il Colosseo. Hrsg. von Ada Gabucci. Mailand 1999, S. 161–231.

Rea 1999b

Rea, Rossella: Il Colosseo. Architettura e funzionamento. In: Il Colosseo. Hrsg. von Ada Gabucci. Mailand 1999, S. 99–160.

Reed / Wallace 1989

Reed, Sue Welsh / Wallace, Richard (Hrsg.): Italian Etchers of the Renaissance and Baroque. Ausstellungskatalog Boston, Museum of Fine Arts, 24. Januar – 2. Februar 1989; Cleveland, Museum of Art, 25. April – 25. Juni 1989; Washington, National Gallery of Art, 24. September – 26. November 1989. Boston 1989.

Reggiani 1988

Reggiani, Anna Maria: La „Venatio“. Origine e prime raffigurazioni. In: Anfiteatro Flavio. Immagine, Testimonianze, Spettacoli. Ciclo di conferenze organizzate, nell'ambito del programma di attività didattiche, nell'anno accademico 1984. Hrsg. von Anna Maria Reggiani. Rom 1988, S. 147–155.

Reinitzer 1983

Reinitzer, Heimo: Biblia deutsch. Luthers Bibelübersetzung und ihre Tradition. Ausstellungskatalog Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 7. Mai bis 13. November 1983. Wolfenbüttel 1983.

Reiss & Sohn 2002

Speculum Romanae Magnificentiae. Antonio Lafreri und seine Schule: 1. Künstlergraphik aus einer deutschen Privatsammlung. 2. Ein zeitgenössisch zusammengestelltes Exemplar des

„Speculum“ mit 149 Tafeln in 145 Blättern. Auktionskatalog Königstein, Taunus, Reiss & Sohn, 26. April 2002. Königstein 2002.

Reynolds 1996

Reynolds, David West: *Forma Urbis Romae. The Severan Marble Plan and the Urban Form of Ancient Rome*. Phil. Diss. Ann Arbor 1996.

Reitzenstein 1971

Reitzenstein, Alexander von: *Die Befestigungslehre – Das Fechtbuch*. In: Albrecht Dürer, 1471–1971. Ausstellungskatalog Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 21. Mai bis 1. August 1971. München 1971, S. 355–363.

Reudenbach 1979

Reudenbach, Bruno: *G. B. Piranesi. Architektur als Bild. Der Wandel in der Architekturauffassung des achtzehnten Jahrhunderts*. Phil. Diss. Köln 1977. München 1979.

Riccardi 2000

Riccardi, Domenico (Hrsg.): *Joseph Anton Koch, 1768–1839. Römische Ansichten. 20 acqueforti del 1810*. Ausstellungskatalog Olevano Romano, Villa de Pisa, 1. Oktober – 1. November 2000. Olevano Romano 2000.

Riggs 1977

Riggs, Timothy A.: *Hieronymus Cock. Printmaker and Publisher*. Phil. Diss. Yale University 1971. New York / London 1977.

Robert-Dumesnil 1835–1871 (1967)

Robert-Dumesnil, Alexandre P. F.: *Le peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française. Ouvrage faisant suite au Peintre-graveur de Bartsch*. 11 Bände. Paris 1835–1871. Unveränderter Nachdruck Paris 1967.

Robertson 1993

Robertson, Charles: *Bramantino. „Prospectivo Melanese Depictore“*. In: Giovanni Antonio Amadeo. *Scultura e architettura del suo tempo*. Mailand 1993, S. 377–391.

Robinson 1979

Robinson, Franklin W.: *The Illustrated Bartsch. Bd. 5. Netherlandish Artists*. New York 1979.

Robison 1970

Robison, Andrew: *The „Vedute di Roma“ of Giovanni Battista Piranesi. Notes towards a revision of Hind's catalogue*. In: *Nouvelles de l'estampes*, 4, 1970, S. 180–198.

Robison 1978

Robison, Andrew: *Vedute di Roma*. In: *Piranesi. Incisioni, rami, legature, architetture*. Hrsg. von Alessandro Bettagno. Ausstellungskatalog Venedig, Fondazione Cini, 1978. Vicenza 1978, S. 48–50.

Robison 1983

Robison, Andrew: *Dating Piranesi's early „Vedute di Roma“*. In: *Piranesi tra Venezia e l'Europa*. Hrsg. von Alessandro Bettagno. *Atti del convegno internazionale di studio*



promosso dall'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini, Venedig, 13. – 15. Oktober 1978. Florenz 1983, S. 11–33.

Rolf 1998

Rolf, Dagmar (Hrsg.): Stefano della Bella, 1610–1664. Ausstellungskatalog Caen, Musée des Beaux-Arts, 4. Juli – 5. Oktober 1998. Paris 1998.

Rom in frühen Fotografien 1988

Rom in frühen Photographien aus römischen und dänischen Sammlungen. Übers. und bearb. v. Gesine Asmus. Ausstellungskatalog Köln, Museum Ludwig, 13. September – 29. Oktober 1978. München 1978. Neuauflage München 1988.

Roma antica e moderna 2000

Roma antica e moderna. Rom und seine Monumente in Drucken des 15. bis 18. Jahrhunderts aus Bonner Universitätsbesitz. Hrsg. von Georg Satzinger. Ausstellungskatalog Bonn, Kunsthistorisches Institut, 15. November – 22. Dezember 2000. Bonn 2000.

Roma dei Fotografi al tempo di Pio IX. 1977

Roma dei fotografi al tempo di Pio IX, 1846–1878. Fotografie da collezioni danesi e romane. Ausstellungskatalog Rom, Museo di Roma 1977. Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, 1977. Rom 1977.

Roma del Settecento 1970

Roma del Settecento. Itinerario istruttivo di Roma di Giuseppe Vasi e Mariano Vasi. Con note di Guglielmo Matthiae. Rom 1970.

Roma veduta 2000

Roma veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo. Ausstellungskatalog Rom, Palazzo Poli, 30. September 2000 – 28. Januar 2001. Rom 2000.

Rommé 1995

Rommé, Barbara (Hrsg.): Jacques Callot. Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Ausstellungskatalog Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 20. Mai – 27. August 1995. Karlsruhe 1995.

Rosenfeld 1989

Rosenfeld, Myra Nan: Sebastiano Serlio's Contributions to the Creation of the Modern Illustrated Architectural Manual. In: Sebastiano Serlio. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura, 31. August – 4. September 1987. Hrsg. von Christof Thoenes. Mailand 1989, S. 102–110.

Ross 1948

Ross, David J. A.: Allegory and Romance on a Mediaeval French Marriage Casket. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 11, 1948, S. 112–142.

Rossetti 2000–2004

Rossetti, Sergio: Rome. A bibliography from the invention of printing through 1899. 4 Bde. Florenz 2000–2004.

Rossi 1997

Rossi, Luciano: Vergil im Mittelalter. Der Zauberer und Nekromant Vergil. Weitere Novellenmotive. In: Lexikon des Mittelalters. Hrsg. Norbert Angermann u. a. Bd. 8. München / Zürich 1997, Sp. 1527–1528.

Rossini 1817

Rossini, Luigi: Frontespizio delle Antichità di Roma divise in 40. vedute disegnate dal vero dall'architetto Luigi Rossini. Rom 1817.

Rossini 1818

Rossini, Luigi: Raccolta di cinquanta principali Vedute di Antichità tratte dai Scavi fatti in Roma in questi ultimi tempi. Disegnate ed incise da Luigi Rossini Architetto. Rom 1818.

Rossini 1823

Rossini, Luigi: Le Antichità Romane ossia Raccolta delle più interessanti vedute di Roma antica, disegnate ed incise dall'Architetto Incisore Luigi Rossini Ravennate. Rom: Scudellari 1823.

Rossini 1829

Rossini, Luigi: I sette Colli di Roma Antica e Moderna con piante e restauri dei medesimi e coi colli adiacenti. Con un panorama preso in luogo ove si veggono tutti i monumenti antichi con le rispettive medaglie ed i frammenti della Pianta antica di Roma esistente nel Museo Capitolino. Rom 1829.

Rossini 1839

Rossini, Luigi: Viaggio pittoresco da Roma a Napoli colle principali vedute di ambedue le città, delle campagne e dei paesi frapposti. Disegnate dal vero ed incise da Luigi Rossini architetto. Rom o. J. (1839).

Rotili 1964

Rotili, Mario (Hrsg.): Fortuna di Michelangelo nell'incisione. Ausstellungskatalog Benevento, Museo del Sannio, 3. Oktober – 3. Dezember 1964. Benevento 1964.

Ruggeri 1866

Ruggeri, Luigi: L'Archiconfraternità del Gonfalone. Memorie del Sacerdote Luigi Ruggeri. Rom 1866.

Rücker 1973

Rücker, Elisabeth: Die Schedelsche Weltchronik. Das grösste Buchunternehmen der Dürer-Zeit. Mit einem Katalog der Städteansichten. München 1973 (= Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg zur deutschen Kunst und Kulturgeschichte, Bd. 33).

Rücker 1988

Rücker, Elisabeth: Hartmann Schedels Weltchronik. Das grösste Buchunternehmen der Dürer-Zeit. Mit einem Katalog der Städteansichten. München 1988.

Ruland 1876

Ruland, C.: The Works of Raphael Santi da Urbino as Represented in The Raphael Collection in the Library at Windsor Castle, formed by H. R. H. The Prince Consort, 1853–1861 and completed by Her Majesty Queen Victoria. Weimar 1876.

Russel 1975

Russel, Diane H. (Hrsg.): Jacques Callot. Prints & related drawings. Ausstellungskatalog Washington, National Gallery of Art, 29. Juni – 14. September 1975. Washington 1975.

Ruysschaert 1969

Ruysschaert, Jose: Le differents colophons de l'“Antiquae Urbis Romae cum Regionibus Simulachrum“ de 1532. In: Contributi alla storia del libro italiano. Miscellanea in onore di Lamberto Donati. Florenz 1969, S. 287–290.

Salamon 2000

Salamo, Silverio (Hrsg.): Stefano Della Bella, Firenze 1610–1664. Verkaufskatalog Turin, Arte Antica Silverio Salamon, 18. Mai – 29. Juni 2000. Turin 2000 (= Catalogo / L'Arte Antica Silverio Salamon, 216).

Salviucci Insolera 1996

Salviucci Insolera, Lydia: La committenza del cardinal Pietro Ottoboni e gli artisti siciliani a Roma. In: Artisti e mecenati. Dipinti, disegni, sculture e carteggi nella Roma curiale. Hrsg. von Elisa Debenedetti. Rom 1996, S. 37–57.

Sander 1969

Sander, Max: Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire. Mailand 1942. Nachdruck: Nendeln / Liechtenstein 1969.

Santangeli Valenzani 2005

Santangeli Valenzani, Riccardo: La torre Mesa. In: La Roma di Leon Battista Alberti. La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento. Ausstellungskatalog Rom, Musei Capitolini. 24. Juni – 16. Oktober 2005. Hrsg. von Francesco Paolo Fiore. Rom / Mailand 2005, S. 270–272.

Savelsberg 1992

Savelsberg, Wolfgang: Flämische Druckgraphik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Humanistische Gelehrsamkeit und die Anfänge einer gegenreformatorischen Bildsprache. In: Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Köln 1992, S. 225–234.

Santoro 1956

Santoro, Caterina: Libri illustrati milanesi del Rinascimento, saggio bibliografico. Introduzione di Lamberto Donati. Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Sezione Lombarda. Mailand 1956.

Sapegno 1981

Sapegno, Natalino: Storia letteraria d'Italia. Bd. 5, Il Trecento. Hrsg. von Armando Balduino. Padua 1981.

Saunders 1978/1979a

Saunders, Eleanor A.: Rezension von: Ilja M. Veldman, Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century, Maarssen 1977. In: Simiolus, 10, 1978/1979, S. 54–56.

Saunders 1978/1979b

Saunders, Eleanor A.: A commentary on iconoclasm in several print series by Maarten van Heemskerck. In: Simiolus, 10, 1978/1979, S. 59–83.

Scaccia Scarafoni 1939

Scaccia Scarafoni, Camillo: *Le piante di Roma. Possedute dalla Biblioteca dell'Istituto e dalle altre Biblioteche governative della Città.* Rom 1939.

Scaglia 1964

Scaglia, Gustina: *The origin of an archaeological plan of Rome by Alessandro Strozzi.* In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, 1964, S. 137–163.

Scalabroni 1982

Scalabroni, Luisa: *Giuseppe Vasi, 1710–1782.* Rom 1982 (= *Studi sull'arte del Sei e Settecento*).

Schadendorf 1971

Schadendorf, Wulf: *Die konstruierte und proportionierte Figur.* In: *Albrecht Dürer, 1471–1971. Ausstellungskatalog Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 21. Mai bis 1. August 1971.* München 1971, S. 240–262.

Schäfer / Mack-Andrick 2005

Schäfer, Dorit / Mack-Andrick, Jessica: *Stefano della Bella. Ein Meister der Barockradierung.* Ausstellungskatalog Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 4. Juni – 21. August 2005. Karlsruhe 2005.

Schiffmann 1985

Schiffmann, René: *Roma felix. Aspekte der städtebaulichen Gestaltung Roms unter Papst Sixtus V.* Univ. Diss. Basel 1980. Bern / Frankfurt a. M. u. a. 1985 (= *Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte; 36*).

Schingo 1998

Schingo, Gianluca: *Un rilevatore archeologico del Colosseo tra Francesi e restaurazione.* In: *Roma moderna e contemporanea*, 6, 1998, S. 195–210.

Schlosser 1916

Schlosser, Julius von: *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. 3. Heft. Erste Hälfte des Cinquecento. Leonardos Vermächtnis – Historik und Perieges.* Wien 1916.

Schmid 1998

Schmid, Carlo F.: *Naturansichten und Ideallandschaften. Die Landschaftsgraphik von Johann Christian Reinhart und seinem Umkreis.* Phil. Diss. 1995. Berlin 1998.

Schmidt 2000

Schmidt, Anja: *Augsburger Ansichten. Die Darstellung der Stadt in der Druckgraphik des 15. bis 18. Jahrhunderts.* Phil. Diss. Augsburg 1999. Augsburg 2000.

Schneider 1982

Schneider, Bernd (Hrsg.): *Vergil. Handschriften und Drucke der Herzog August Bibliothek.* Ausstellungskatalog Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 5. Oktober 1982 – 27. März 1983. Wolfenbüttel 1982.

Schröder / Sternarth 2003

Schröder, Klaus Albrecht (Hrsg.) / Sternarth, Maria Luise (Hrsg.): Albrecht Dürer. Ausstellungskatalog Wien, Graphische Sammlung Albertina, 5. September – 30. November 2003. Ostfildern 2003.

Schudt 1930

Schudt, Ludwig (Hrsg.): Le Guide di Roma. Materialien zu einer Geschichte der römischen Topographie. Unter Benützung des handschriftlichen Nachlasses von Oskar Pollak. Wien / Augsburg 1930 (= Quellenschriften zur Geschichte der Barockkunst in Rom).

Schudt 1959

Schudt, Ludwig: Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert. Wien / München 1959.

Schüssler 1998

Schüssler, Stephanie: Das Grabmal Sixtus IV. in Rom. Zur Ikonographie der Artes Liberales. Phil. Diss. Köln 1998. Mainz / München 1998.

Schulze Altcapenberg / Sölter 2007

Schulze Altcapenberg, Hein-Th. / Sölter, Ulf: Giovanni Battista Piranesi. Vedute di Roma, Ansichten von Rom. Ausstellungskatalog Berlin, Kupferstichkabinett, 3. August – 11. November 2007. München 2007.

Schwager 2000

Schwager, Klaus: Hans Hoch der „Wurmschneider“. Ein „Cicerone“ im Schatten Cassiano Dal Pozzos. In: Bau-Kunst – Kunst-Bau. Festschrift für Jürgen Paul. Hrsg. von Gilbert Lupfer Konstanze Rudert und Paul Sigel. Dresden 2000, S. 255–278.

Schweikhart 1987

Schweikhart, Gunter: Roma quanta fuit ipsa ruina docet. Kolloquium in der Bibliotheca Hertziana, Rom, 15.–17. April 1986. In: Kunstchronik, 40, 1987, S. 41–47.

Scoditti 2000/2001

Scoditti, Ester: La Capella nel Colosseo. In: Chiesa oggi. Architettura e comunicazione, 45, 2000/2001, S. 61.

Scott 1969

Scott, Brian A. (Hrsg.): Hildeberti Cenomannensis episcopi carmina minora. Leipzig 1969 (= Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum teubneriana).

Sedlmayr 1930–1932

Sedlmayr, Hans: Rezension von: Eduard Coudenhove-Erthal, Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarocks. Wien, Schroll 1930. In: Kritische Berichte, 3–4, 1930–1932, S. 93–95.

Sellink 1998

Sellink, Manfred: Hieronymus Cock. In: Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 20, München / Leipzig 1998, S. 69–70.

Sellink 2006

Sellink, Manfred: Galle. Niederländische Zeichner-, Kupferstecher-, Graphikverleger- und Buchverleger-Familie. In: Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 48, München / Leipzig 2006, S. 8–13.

Sellink / Leesberg 2001

Sellink, Manfred / Leesberg, Marjolein: Philips Galle. 4 Bde. Rotterdam 2001 (= The new Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, Bd. 11.1–4).

Servolini 1955

Servolini, Luigi: Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei. Mailand 1955

Settis 1986

Settis, Salvatore: Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico. In: Memoria dell'antico nell'arte italiana. Hrsg. von Salvatore Settis. Bd. 3. Dalla tradizione all'archeologia. Turin 1986, S. 373–486.

Settis 1995

Settis, Salvatore (Hrsg.): Giovanni Battista Mercati. Alcune Vedute et Prospettive di Luoghi dishabitati di Roma 1629. Mailand 1995 (= Libri rari. Collezione di ristampe con nuovi apparati, Bd. XIII).

Shearman 1977

Shearman, John: Raphael, Rome, and the Codex Escurialensis. In: Master Drawings, 15, 1977, S. 107–146.

Shelley 1818 (1926)

Shelley, Percy Bysshe: Letters, 1818–1822. Hrsg. von Roger Ingpen. London / New York 1926 (= The complete works of Percy Bysshe Shelley in ten volumes, Bd. 10).

Sicari 1990

Sicari, Giovanni (Hrsg.): Bibliografia delle guide di Roma in lingua italiana dal 1480 al 1850. Cinque secoli di guidistica storico-sacra-archeologica romana per pellegrini devoti e viaggiatori colti. Rom 1990.

Siebenhüner 1954

Siebenhüner, Herbert: Das Kapitol in Rom. Idee und Gestalt. München 1954 (= Italienische Forschungen; 3. Folge, 1).

Silvestre 1869

Silvestre, E. de: Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVIIe et XVIIIe siècles. Israël Silvestre et ses descendants. Paris 1868. 2. Auflage Paris 1969.

Simmen 1980

Simmen, Jeannot: Ruinen-Faszination in der Graphik vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Dortmund 1980 (= Die bibliophilen Taschenbücher, 204).

Simon 1971

Simon, Erika: Die Rezeption der Antike. In: Albrecht Dürer, 1471–1971. Ausstellungskatalog Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 21. Mai bis 1. August 1971. München 1971, S. 263–264.

Simoncini 2004

Simoncini, Giorgio: Roma. Le trasformazioni urbane nel quattrocento. 2 Bde. Florenz 2004.

Singer 1911

Singer, Hans W.: Unika und Seltenheiten im Kgl. Kupferstich-Kabinett zu Dresden. Leipzig 1911.

Smith 1867

Smith, William (Hrsg.): Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology. 3 Bde. Boston 1867.

Smollett 1824

Smollett, Tobias: The miscellaneous works by Tobias Smollett. With a life of the Author. 12 Bde. 10 Bd. London 1824.

Snyder 1955

Snyder, James: Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture, The Graphic Arts. From 1350 to 1575. New York 1955.

Spargo 1934

Spargo, John Webster: Virgil the Necromancer. Studies in Virgilian Legends. Cambridge 1934 (= Harvard Studies in Comparative Literature. Bd. 10).

Speciale 1983

Speciale, Onofrio: Dai Firmin Didot alla Calcografia. Vicende dei rami di Piranesi dai documenti dell'Archivio di Stato di Roma. In: Piranesi tra Venezia e l'Europa. Hrsg. von Alessandro Bettagno. Atti del convegno internazionale di studio promosso dall'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini, Venedig, 13. – 15. Oktober 1978. Florenz 1983, S.155–175.

Spielmann 1966

Spielmann, Heinz: Andrea Palladio und die Antike. Untersuchung und Katalog der Zeichnungen aus seinem Nachlaß. Deutscher Kunstverlag 1966 (= Kunstwissenschaftliche Studien, 37).

Spike 1985

Spike, John (Hrsg.): The Illustrated Bartsch. Bd. 30. Italian Masters of the Sixteenth Century. Enea Vico. New York 1985.

Stäuble 1987

Stäuble, Antonio: Rezension von: Alberto Jelmini, Sebastiano Serlio. Il trattato d'architettura. Locarno 1986. In: Bibliothèque d'humanisme et renaissance, 49, 1987, S. 703–704.

Statuti della venerabile Archiconfraternita del Confalone 1825

Statuti della venerabile Archiconfraternita del Confalone. Seconda Edizione. Rom 1825.

Stauber 1908

Stauber, Richard: Die Schedelsche Bibliothek. Ein Beitrag zur Geschichte der Ausbreitung der italienischen Renaissance, des deutschen Humanismus und der medizinischen Literatur. Hrsg. von Otto Hartig. Freiburg im Breisgau 1908.

Steck 1956

Steck, Max: Albrecht Dürer als Schriftsteller. In: Forschungen und Fortschritte, 30, 1956, Heft 1, S. 344–347.

## Steland 1971

Steland, Anne Charlotte: Jan Asselijn, nach 1610 bis 1652. Amsterdam 1971 (= Painters of the past).

## Steland 1989

Steland, Anne Charlotte: Die Zeichnungen des Jan Asselijn. Fridingen 1989.

## Steland-Stief 1992

Steland-Stief, Anne Charlotte: Jan Asselijn. In: Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 5, München / Leipzig 2001, S. 458–459.

## Stendhal 1829 (1982)

Stendhal (Henri Beyle): Wanderungen in Rom. Mit einer Einleitung und Anmerkungen. Hrsg. von Bernhard Frank. Berlin 1982.

## Stendhal 1829 (1997)

Stendhal: Promenades dans Rome. Préface de Michel Crouzet. Édition de Victor Del Litto. Paris 1997 (= Collection Folio Classique; 2979).

## Stewering 1996

Stewering, Roswitha: Architektur und Natur in der „Hypnerotomachia Poliphili“ (Manutius 1499 und die Zuschreibung des Werkes an Niccolo Lelio Cosmico. Hamburg 1996 (= Kunstgeschichte; 52).

## Stoschek 1999

Stoschek, Jeannette. Die Vedute. Bemerkungen zur Entstehung und Geschichte eines Genres. In: Giovanni Battista Piranesi. Die poetische Wahrheit. Ausstellungskatalog Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, 27. März – 27. Juni 1999. Stuttgart / Ostfildern-Ruit 1999, S. 31–60.

## Strehle 1994

Strehle, Jutta: Cranach im Detail. Buchschmuck Lucas Cranachs des Älteren und seiner Werkstatt. Ausstellungskatalog Wittenberg, Lutherhalle, 23. März – 4. Dezember 1994. Wittenberg 1994.

## Stritt 2004

Stritt, Martin: Die schöne Helena in den Romruinen. Frankfurt a. M. / Basel 2004.

## Suckale 1993

Suckale, Robert: Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern. München 1993.

## Suida 1953

Suida, Wilhelm: Bramante pittore e il Bramantino. Mailand 1953.

## Syndram 1988

Syndram, Dirk: Römische Skizzen. Zwischen Phantasie und Wirklichkeit. Römische Ruinen in Zeichnungen des 16. bis 19. Jahrhunderts aus Beständen der Stiftung preussischer Kulturbesitz. Ausstellungskatalog Berlin, Staatsbibliothek, 1. Juli – 20. August 1988. Mainz 1988.

## Taegert 1982



Taegert, Werner: Vergil, 2000 Jahre. Rezeption in Literatur, Musik und Kunst. Ausstellungskatalog Bamberg, Universitätsbibliothek, 1982–1983. Bamberg 1982.

Tauriscus 1819

Tauriscus Euboeus (= Baron Wilhelm Heinrich Ferdinand Karl Lepel): Catalogue des Estampes gravées d'après Rafael. Frankfurt a. M. 1819.

Temple 1998

Temple, Nick: The Hypnerotomachia Poliphili as a possible model for topographical interpretations of Rome in the early sixteenth century. In: *Word & image*, 14, 1998, S. 145–155.

Terlinden 1960

Terlinden, Vicomte: Une vue de Rome par Hendrick van Cleve. In: *Bulletin. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 9, 1960, S. 165–174.

Terlinden 1961

Terlinden, Vicomte: Nouvelles „vues de Rome“ par Hendrick van Cleve. In: *Bulletin. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 10, 1961, S. 101–104.

Ternois 1962–1999

Ternois, Daniel: Jacques Callot. Catalogue complet de son oeuvre dessiné. 2 Bde. Paris 1962–1999.

Tevere 1986

Tevere. Un'antica via per il mediterraneo. Ausstellungskatalog Rom, San Michele a Ripa, 21. April – 29. Juni 1986. Rom 1986.

Thausing 1869

Thausing, Moritz: Marco Dente von Ravenna, der Meister der Nachstiche mit dem Tannenbäumchen. In: *Archiv für die zeichnenden Künste mit besonderer Beziehung auf Kupferstecher- und Holzschnidekunst und ihrer Geschichte*, 15, 1869, S. 146–160.

The Dictionary of Art 1996

The Dictionary of Art. Hrsg. von Jane Turner. 34 Bde. New York 1996.

Thieme / Becker 1907–1950

Thieme, Ulrich / Becker, Felix (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. 37 Bde. Leipzig 1907–1950.

Thode 1881

Thode, Henry: Die Antiken in den Stichen Marcanton's, Agostino Veneziano's und Marco Dente's. Leipzig 1881.

Thoenes 1965

Thoenes, Christof: Rezension zu: Rudolf Wittkower, *Disegni de le ruine di Roma e come anticamente erano*. Mailand 1963. In: *Kunstchronik*, 18, 1965, S. 10–20.

Thoenes 1986a

Thoenes, Christof: La "lettera" a Leone X. In: *Raffaello a Roma*. In: *Raffaello a Roma. Il Convegno del 1983*. Rom 1986, S. 373–381.

Thoenes 1986b

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

Thoenes 1989

Thoenes, Christof: Prolusione. Serlio e la trattatistica. In: Sebastiano Serlio. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell' Architettura. Vicenza, 31. August – 4. September 1987. Hrsg. von Christof Thoenes. Vicenza 1989, S. 9–18.

Thomas 1823 (1971)

Thomas, Antoine Jean Baptiste: *Un an à Rome et dans ses environs*. Paris 1823. Nachdruck Neapel 1971 (= *Il bibliofilo*).

Thomas 1953

Thomas, Henry: Antonio (Martínez) de Salamanca. Printer of La Celestina, Rome, c. 1525. In: *The Library. A Quarterly Review of Bibliography*, 8, 1953, S. 45–50.

Thomas de Aquino / Caramello 1950

S. Thomae Aquinatis doctoris angelici *Summa theologiae*. Hrsg. von Pietro Caramello. Bd. 1: Pars prima et prima secundae. Turin 1950.

Ticozzi 1830–1833

Ticozzi, Stefano: *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, mosaicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione*. 4 Bde. Mailand 1830–1833.

Tietze 1905

Tietze, Hans: *Die illuminierten Handschriften in Salzburg*. Leipzig 1905 (= *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich*; 2).

Tittoni 1982a

Tittoni, Maria Elisa: Note preliminari per uno studio dell'archeologia a Roma fra il 1800 e il 1850. In: Luigi Rossini Incisore. *Vedute di Roma 1817–1850* (Ausstellungskatalog, Rom Palazzo Braschi 7. April – 15. Juli 1982). Mit Beiträgen von Paola Hoffmann, Lucia Cavazzi, Maria Elisa Tittoni. o. O. 1982, S. 25–28.

Tittoni 1982b

Tittoni, Maria Elisa: Le antichità romane. In: Luigi Rossini Incisore. *Vedute di Roma 1817–1850* (Ausstellungskatalog, Rom Palazzo Braschi 7. April – 15. Juli 1982). Mit Beiträgen von Paola Hoffmann, Lucia Cavazzi, Maria Elisa Tittoni. o. O. 1982, S. 56.

Torselli 1981

Torselli, Giorgio (Hrsg.): *Roma nelle stampe dell'Ottocento*. Prefazione di Paolo Portoghesi. Mailand 1981.

Tozzi 1989a

Tozzi, Simonetta: Giuseppe Vasi. In: Piranesi e la veduta del settecento a Roma. Ausstellungskatalog Rom, Museo di Roma, 23. Februar – 25. April 1989. Rom 1989, S. 20–21.

Tozzi 1989b

Tozzi, Simonetta: Francesco Piranesi. In: Piranesi e la veduta del settecento a Roma. Ausstellungskatalog Rom, Museo di Roma, 23. Februar – 25. April 1989. Rom 1989, S. 88–89.

Tozzi 1994

Tozzi, Simonetta: Giuseppe Vasi incisore, 1710–1782. Ausstellungskatalog Rom, Museo di Roma, 30. September – 20. November 1994. Rom 1994.

Trastulli 1987

Trastulli, Paolo Emilio: Roma, grandezza e splendore. Attraverso un racconto visivo indimenticabile rivivono, nelle litografie di Filippo e Felice Benoist, il volto e l'atmosfera della città eterna alla vigilia di Porta Pia. Rom 1987.

Trenkler 1976

Trenkler, Ernst: „Le guide di Roma“ in der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien 1976 (= Biblos-Schriften, 88).

Tümpel 1983

Tümpel, Christian: Die Reformation und die Kunst der Niederlande. In: Luther und die Folgen für die Kunst. Ausstellungskatalog Hamburg, Kunsthalle, 11. November 1983 – 8. Januar 1984. Hrsg. von Werner Hofmann. München 1983, S. 309–321.

Turner 1966

Turner, A. Richard: The Vision of landscape in Renaissance Italy. Princeton 1966.

Ullmann 1976

Ullmann, Ernst: Bildersturm und bildende Kunst im 16. Jahrhundert. In: Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art, 4, 1976, S. 46–54.

Ulmschneider 1987

Ulmschneider, Helgard: Nikolaus Muffel. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Bd. 6. Berlin / New York 1987, Sp. 713–718.

Valentini / Zucchetti 1940–1953

Valentini, Roberto / Zucchetti, Giuseppe: Codice Topografico della Città di Roma. 4 Bde. Rom 1940–1953 (= Fonti per la Storia d'Italia pubblicate dall'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Bd. 81, Bd. 88, Bd. 90, Bd. 91).

Valone 1972

Valone, Carolyn Jean: Giovanni Antonio Dosio and his patrons. Univ. Diss. Evanston, Ill. 1972.

Van Mander / Floerke 1906

Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Übersetzung und Anmerkungen von Hanns Floerke. 2 Bde. München / Leipzig 1906.

Van Mander / Floerke 1991

Van Mander, Carel: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Hrsg. von Hanns Floerke. Worms 1991.

Van Mander / Hymans 1884–1885

Van Mander, Carel: *Le livre des peintres. Vie de peintres flamands, hollandais et allemands, 1604.* Traduction, notes et commentaires par Henri Hymans. 2 Bde. Paris 1884–1885.

Vasari / Fein 2000

Vasari, Giorgio: *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten.* Übersetzung aus dem Italienischen von Trude Fein. Zürich 2000.

Vasari / Milanesi 1878–1885

Vasari, Giorgio: *Le opere.* Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. 9 Bde. Florenz 1878–1885.

Vasconcellos 1899

Vasconcellos, Joaquim de: *Francisco De Hollanda. Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538.* Originaltext mit Übersetzung, Einleitung, Beilagen und Erläuterungen von Joaquim de Vasconcellos. Wien 1899 (= *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit; N. F. 9*).

Vasi 1804

Vasi, Mariano: *Itinerario istruttivo di Roma Antica e Moderna ovvero descrizione generale dei monumenti antichi e moderni, e delle opere le più insigni di pittura, scultura, ed architettura di quest' alma città e delle sue adjacenze di Mariano Vasi.* 2 Bde. Rom 1804.

Vasi 1807

Vasi, Mariano: *Itinerario istruttivo di Roma Antica e Moderna ovvero descrizione generale dei monumenti antichi e moderni, e delle opere le più insigni di pittura, scultura, ed architettura di quest' alma città e delle sue adjacenze di Mariano Vasi.* 2 Bde. Rom 1807.

Vasi 1813a

Vasi, Mariano: *Itinéraire Instructif de Rome ancienne et moderne ou description generale des monumens antiques et modernes, et des ouvrages les plus remarquables en peinture, sculpture et architecture de cette ville célèbre et de ses environs par Marien Vasi.* 2 Bde. Rom 1813.

Vasi 1813b

Vasi, Mariano: *Itinéraire Instructif de Rome a Naples ou description générale des monumens anciens et modernes, et des ouvrages les plus remarquables in peinture, sculpture et architecture de cette ville célèbre et de ses environs par Marien Vasi.* Rom 1813.

Vasi 1817

Vasi, Mariano: *Itinéraire Instructif de Rome a Naples ou description generale des Monumens anciens et modernes, et des ouvrages les plus remarquables en peinture, sculpture et architecture de cette ville celebre et de ses environs, par Marien Vasi antiquaire de l'Academie Etrusque de Cortone.* Rom 1807.

Vasi / Nibby 1818a

Vasi, Mariano: *Itinerario istruttivo di Roma Antica e Moderna ovvero descrizione generale dei monumenti antichi e moderni, e delle opere le più insigni di pittura, scultura ed architettura di questa alma città e delle sue vicinanze del Cavalier M. Vasi.* Riveduta, corretta ed accresciuta da A. Nibby. 2 Bde. Rom 1818.

Vasi / Nibby 1818b

Vasi, Mariano: *Itinéraire Instructif de Rome ancienne et moderne ou description générale des monumens anciens et modernes, et des ouvrages les plus remarquables en peinture, sculpture et architecture de cette ville célèbre et de ses environs par le chevalier M. Vasi, antiquaire romain. Rectifié par A. Nibby* 2 Bde. Rom 1818.

Vedute Romane di Lievin Cruyl 1989

Vedute romane di Lievin Cruyl. *Paesaggio urbano sotto Alessandro VII. Ausstellungskatalog Rom, American Academy. Rom 1989*

Veldman 1974

Veldman, Ilja M.: Maarten van Heemskerck and Hadrianus Junius. In: *Simiolus*, 7, 1974, S. 35–54.

Veldman 1977a

Veldman, Ilja M.: Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century. *Maarsen 1977*.

Veldman 1977b

Veldman, Ilja M.: Notes occasioned by the publication of the facsimile edition of Christian Hülsen and Hermann Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*, 2 Bde., Berlin 1913–1916, Soest 1975. In: *Simiolus*, 9, 1977, S. 106–113.

Veldman 1986

Veldman, Ilja M.: *Leerijke reeksen van Maarten van Heemskerck. Ausstellungskatalog Haarlem, Frans-Halsmuseum. Den Haag 1986 (= De eeuw van de Beeldenstorm, Teilausstellung).*

Veldman 1990

Veldman, Ilja M. (Hrsg.): *De wereld tussen goed en kwaad. Late prenten van Coornhert. Ausstellungskatalog Gouda, Stedelijk Museum Het Catharina-Gasthuis, 29. September – 2. Dezember 1990. Den Haag 1990.*

Veldman 1991

Veldman, Ilja M. (Hrsg.): *The Illustrated Bartsch. Bd. 55, Supplement. Dirck Volkertsz. Coornhert. New York 1991.*

Veldman 1993a

Veldman, Ilja M.: Maarten van Heemskerck en Italie. In *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 44, 1993, S. 125–142.

Veldman 1993b

Veldman, Ilja M.: Marten van Heemskerck. Old Testament, including Series with Old and New Testament Subjects. Hrsg. von Ger Luijten. Rotterdam 1993 (= *The new Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, Bd. 1.1).

Veldman 1994

Veldman, Ilja M.: Marten van Heemskerck. New Testament, allegories, mythology, history and miscellaneous subjects. Hrsg. von Ger Luijten. Rotterdam 1994 (= *The new Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, Bd. 1.2).

Vergil / Vezin 1956

Vergil: Aeneis. Lateinisch und deutsch. Münster 1956 (= Klassiker des Abendlandes. Urtext und Übertragung).

Viljoen 2001a

Viljoen, Madeleine Claire: Raphael into Print. The Movement of Ideas about the Antique in Engravings by Marcantonio Raimondi and his Shop. Phil. Diss. Princeton University 2000. Ann Arbor, Mich. 2001.

Viljoen 2001b

Viljoen, Madeleine: Raphael and the Restorative Power of Prints. In: *Print Quarterly*, 18, 2001, Heft 4, S. 379–395.

Vincenzo Scamozzi 2003

Vincenzo Scamozzi, 1548–1616. Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio. Hrsg. von Franco Barbieri, Guido Beltramini. Ausstellungskatalog Vicenza, Museo Palladio, Palazzo Barbaran da Porto, 7. September 2003 – 11. Januar 2004. Venedig 2003

Vismara 1999

Vismara, Cinzia: I gladiatori e il loro mondo. La „venatio“ – I supplizi e i giochi pericolosi – Favore popolare e critica degli intellettuali – I martiri. In: *Il Colosseo*. Hrsg. von Ada Gabucci. Mailand 1999, S. 63–88.

Vitali o. J.

Vitali, Carlo Tobia: La Cappella della Madonna della Pietà all'interno del Colosseo. Rom o. J.

Vogel 1995

Vogel, Klaus Anselm: Sphaera terrae – das mittelalterliche Bild der Erde und die kosmographische Revolution. Phil. Diss. Göttingen 1995. [= Elektronische Dissertation der Georg-August-Universität Göttingen, <http://webdoc.sub.gwdg.de/diss/2000/vogel/index.htm>]

Volkman 1965

Volkman, Hans: Giovanni Battista Piranesi. Architekt und Graphiker. Berlin 1965.

Von Bruegel bis Rubens 1992

Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Ausstellungskatalog Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 4. September – 22. November 1992, Wien, Museen, 2. April – 20. Juni 1993. Hrsg. von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe. Köln 1992.

Wachler 1940

Wachler, Ludwig: Giovannantonio Dosio. Ein Architekt des späten Cinquecento. In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 4, 1940, S. 143–251.

Waetzoldt o. J. (1916)

Waetzoldt, Wilhelm: Dürers Befestigungslehre. Berlin o.J. (1916).

Waetzoldt 1927

Waetzoldt, Wilhelm: Das klassische Land. Wandlungen in der Italiensehnsucht. Berlin 1927.

Waetzoldt 1969

Waetzoldt, Stephan: Trattato nuovo von 1610 In: Pietro Martire Felini. Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma Città di Roma ... 1610. Berlin 1969, S. 1–14. (= Quellen und Schriften zur bildenden Kunst. Hrsg. von Otto Lehmann-Brockhaus und Stephan Waetzoldt, Bd. 3).

Walcher 1940

Walcher, Ludwig: Giovannantonio Dosio. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 4, 1940, S. 143–251.

Wegener 1995

Wegener, Ulrike B.: Die Faszination des Maßlosen. Der Turmbau zu Babel von Pieter Bruegel bis Anastasius Kircher. Phil. Diss. Hamburg 1990. Hildesheim / Zürich / New York 1995 (= Studien zur Kunstgeschichte, 93).

Weigel 1843

Weigel, Rudolph: Suppléments au peintre-graveur de Adam Bartsch. Bd. 1. Peintres et dessinateurs néerlandais. Leipzig 1843.

Weiss 1959

Weiss, Roberto: Andrea Fulvio. Antiquario Romano. In: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia. Ser. 2, 28, 1959, S. 1–44.

Weiss 1969

Weiss, Roberto: The Renaissance Discovery of Classical Antiquity. Oxford 1969.

Westfall 1974

Westfall, Carroll William: In This Most Perfect Paradise. Alberti, Nicholas V, and the Invention of Conscious Urban Planning in Rome, 1447–55. Pennsylvania / London 1974.

Wiemers 1989

Wiemers, Michael: Zur Funktion der Antikenzeichnung im Quattrocento. Eine Stellungnahme zur bisherigen Forschung. In: Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock. Akten des internationalen Symposions, Coburg, 8. – 10. September 1986. Hrsg. von Richard Harprath und Henning Wrede. Mainz 1989, S. 39–60.

Wilson 1996

Wilson, Paul A.: The image of Chigi Rome. G. B. Falda's Il nuovo teatro. In: Architectura, 26, 1996, S. 33–46.

Wilton-Ely 1978

Wilton-Ely, John: Giovanni Battista Piranesi: Vision und Werk. Übers. aus dem Englischen von Johannes Erichsen und Margret Tipton. München 1978.

Wilton-Ely 1994

Wilton-Ely, John: Giovanni Battista Piranesi. The complete etchings. 2 Bde. San Francisco 1994.

Winner 1967

Winner, Matthias: Zeichner sehen die Antike. Europäische Handzeichnungen 1450–1800. Ausstellungskatalog Berlin, Kupferstichkabinett, Februar – April 1967. Berlin 1967.

## Wisch 1992

Wisch, Barbara: The Colosseum as a Site for Sacred Theatre: A Pre-History of Carlo Fontana's Project. In: *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns in and out of Italy. Essays in Architectural History. Presented to Hellmut Hager on his Sixty-sixth Birthday.* Hrsg. v. Henry A. Millon und Susan Scott Munshower. Teil 1. Pennsylvania 1992, S. 94–111 (= *Papers in Art History from The Pennsylvania State University.* Bd. VIII).

## Wittkower 1964

Wittkower, Rudolf: *Etienne Du Pérac. Disegni de le ruine di Roma e come anticamente erono.* 2 Bde. Mailand 1964.

## Wurzbach 1906–1911

Wurzbach, Alfred von: *Niederländisches Künstler-Lexikon.* 3 Bde. Wien 1906–1911.

## Zahn 1991

Zahn, Peter: Die Endabrechnung über den Druck der Schedelschen Weltchronik (1493) vom 22. Juni 1509. Text und Analyse. In: *Gutenberg-Jahrbuch*, 66, 1991, S. 177–213.

## Zahn 1996

Zahn, Peter: Hartmann Schedels Weltchronik. Bilanz der jüngeren Forschung. In: *Bibliotheksforum Bayern*, 24, 1996, S. 231–248.

## Zamboni 1978

Zamboni, Silla: Il Campo Marzio dell'antica Roma. In: *Piranesi. Incisioni, rami, legature, architetture.* Hrsg. von Alessandro Bettagno. Ausstellungskatalog Venedig, Fondazione Giorgio Cini, 1978. Vicenza 1978. Neuaufl. Vicenza 1981, S. 44–48.

## Zeitler 1999

Zeitler, Kurt: Wege durch Rom. Druckgraphische Veduten aus drei Jahrhunderten. Ausstellungskatalog München, Neue Pinakothek, 21. April – 20. Juni 1999. München 1999.

## Zerner 1963

Zerner, Henri: Étienne Dupérac en Italie. In: *Annuaire. École pratique des Hautes Études. IVe Section. Sciences Historiques et Philologiques*, 96, 1963–1964 (Paris 1963), S. 325–326.

## Zerner 1965

Zerner, Henri: Observations on Dupérac and the Disegni de le Ruine di Roma e come anticamente erono. In: *The Art Bulletin*, 47, 1965, S. 507–512.

## Zijp 1987

Zijp, R. P.: De iconografie van de reformatie in de Nederlanden, een begripsbepaling. In: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 35, 1987, Nr. 3, S. 176–192 (= Sonderheft zum Ausstellungszyklus „De eeuw van den Beeldenstorm“).

## Zimmermann 1989

Zimmermann, Reinhard: *Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form.* Wiesbaden 1989.

## Zitzlsperger 2004



Zitzlsperger, Philipp: Von der Sehnsucht nach Unsterblichkeit. Das Grabmal Sixtus' IV. della Rovere (1471–1484), In: Totenkult und Wille zur Macht. Die unruhigen Ruhestätten der Päpste in St. Peter. Hrsg. von Horst Bredekamp. Darmstadt 2004, S. 19–38.

Zöllner 1987

Zöllner, Frank: Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert. Worms 1987.

Zucker 1968

Zucker, Paul: Fascination of Decay. Ruins: relic – symbol – ornament. Ridgewood 1968.

Zucker 1984

Zucker, Mark J.: The Illustrated Bartsch. 25. Commentary. Early Italian Masters. Hrsg. von John T. Spike. New York 1984.

Zucker 1993

Zucker, Mark J.: The Illustrated Bartsch. 24. Commentary. Part 1. Early Italian Masters. Hrsg. von John T. Spike. New York 1993.

Zucker 1999

Zucker, Marc J.: The Illustrated Bartsch. 24. Commentary. Part 4. Early Italian Masters. Hrsg. von John T. Spike. New York 1999.

2000 anni di Vitruvio 1978

2000 anni di Vitruvio. Hrsg. von Salvatore di Pasquale. Florenz 1978 (= Studi e documenti di architettura, Bd. 8).

2000 Jahre Vergil in Wort und Bild 1931

2000 Jahre Vergil in Buch und Bild. Führer durch die im Landesmuseum der Provinz Westfalen von der Universitätsbibliothek und dem Museum veranstaltete Ausstellung zur Erinnerung an den 2000. Geburtstag des Dichters. Ausstellungskatalog Münster, Landesmuseum, November – Dezember 1931. Münster 1931.

**Literatur vor 1800**

Bagatta 1746

Bagatta, Giovanni Bonifacio: Vita del ven. servo di Dio D. Carlo de' Tomasi e Caro. Rom: Fratelli Pagliarini 1746.

Barbaro 1556

Barbaro, Daniele: I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio. Tradutti et commentati da Monsignor Barbaro. Venedig: Francesco Marcolini da Forli 1556.

Barbault 1761

Barbault, Jean: Les plus beaux monuments de Rome ancienne ou recueil de plus beaux morceaux de l'antichité romaine qui existent encore. Dessinés par Monsieur Barbault peintre. Rom: Chez Bouchard & Gravier Libraires François rue du Cours près de Saint Marcel 1761.

Bellori 1673

Bellori, Giovanni Pietro: Fragmenta vestigii veteris Romae ex lapidibus Farnesianis nunc primum in lucem edita cum notis Io. Petri Bellorii. Rom: Ioannis Iacobi de Rubeis 1673.

Biondo 1481

Biondo, Flavio: Roma instaurata. Verona: Boninus De Boninis 1481.

Blaeu / Mortier 1704

Blaeu, Jean: Nouveau théâtre d'Italie ou Description exacte de la ville de Rome, ancienne, et nouvelle. Tome quatrième. Amsterdam: Pierre Mortier 1704.

Breenbergh 1640

Verscheijden Vervallen gebouwe Soo binnen als buyten Romen, Geteykent en Ghe-ets Door Bartholomeus Breenbergh Schilder. Utrecht 1640.

Brun 1796

Brun, Friederike: Rom. In: Der neue Teutsche Merkur, 1796, 2. Band, S. 325–328.

Brun 1798

Brun, Friederike: Auszüge aus dem Tagebuche einer Reisenden. In: Der neue Teutsche Merkur, 1798, 2. Band, S. 242–258.

Brun 1799a

Brun, Friederike: Fortsetzung der Auszüge aus dem Tagebuch einer Reisenden über Rom. In: Der neue Teutsche Merkur, 1799, 1. Band, S. 115–129, S. 208–217.

Brun 1799b

Brun, Friederike: Fortsetzung des Tagebuchs über Rom. In: Der neue Teutsche Merkur, 1799, 3. Band, S. 241–269.

Calvo 1532

Calvo, Marco Fabio: Antiquae Urbis Romae. Rom 1532.

Cesariano 1521

Cesariano, Cesare: Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati. Como: Gotardus de Ponte 1521.

Cleef / Galle o. J. (zwischen 1585 und 1590?)

Hendrik van Cleef (Inventor), Philippe Galle (Verleger): *Ruinarum vari Prospectus*, Antwerpen o. J. (zwischen 1585 und 1590?).

Cock 1551

Cock, Hieronymus: *Præcipva aliquot romanæ antiqvitatıs rvinarvm monimenta, vivıs prospectıbvıs, ad veri imitationem affabre designata*. Antwerpen 1551.

Cock 1561

Cock, Hieronymus (Verleger), van Duetecum, Joannes und Lucas (Stecher?): [Tafelwerk mit Ansichten römischer Ruinen, ohne Frontispiz]. Antwerpen 1561.

Cock 1562

Cock, Hieronymus (Verleger), van Duetecum, Joannes und Lucas (Stecher?): *Operum Antiquorum Romanorum*, Antwerpen 1562

Colonna 1499

Colonna, Francesco: *Hypnerotomachia Poliphili ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, at que obiter plurima scitu sanequam digna commemorat*. Venedig: Aldus Manutius 1499.

Cruyl / De Rossi 1666

Cruyl, Lieven: *Prospectus Locorum Urbis Romae Insignium*. Inventore Matthæo Gregorio de Rubeis Romano. Delineati et aere incisi a Livino Cruyl. Rom: Giovanni Battista de' Rossi 1666.

De Rossi / Moneta 1645

Ritratto di Roma antica, nel quale sono figurati i principali tempij, teatri, anfiteatri, cerchi, naumachie, archi trionfali, curie, basiliche, colonne, ordine del trionfo, dignità militari e civili, riti cerimonie, & altre cose notabili. Aggiuntovi di nuovo le vite, & effigie de' primi rè di essa, e le grandezze dell'imperio romano. Con l'esplicationi istoriche di B. Marliani, e de' più Celebri Antiquarij. Rom: Francesco Moneta / Filippo de' Rossi 1645.

De Rossi 1688

Ritratto di Roma antica, formato nuovamente. Con le autorità di Bartolomeo Marliani, del P. Alessandro Donati, di Famiano Nardini, e d'altri celebri antiquarij, accennati nell'epistola al lettore. Nel quale si descrivono gli archi, aquedotti, basiliche, circhi, colonne, curie, fori, librerie, naumachie, obelischi, palazzi, pitture, ponti, statue, teatri, anfiteatri, tempij, terme, vie, / & altri edificij romani. Adornato di moltissime figure in rame, di varie medaglie, e di curiose notizie istoriche. Rom: Michelangelo Rossi 1688.

De Rossi 1697

Descrizione di Roma antica formato nuovamente. Con le autorità di Bartolomeo Marliani, Onofrio Panvinio, Alessandro Donati, Famiano Nardini, ed altri celebri scrittori antichi, & antiquarij moderni, accennati nella lettera al lettore. Nella quale si discorre degl'archi, aquedotti, basiliche, circhi, colonne, curie, fori, librerie, naumachie, obelischi, palazzi, pitture, ponti, statue, teatri, anfiteatri, tempij, terme, vie, & altri famosi edificij romani. Accresciuta di moltissime figure in rame, di varie medaglie, e di curiose notizie istoriche. Rom: Michelangelo e Pier Vincenzo Rossi.

Desgodetz 1682

Desgodetz, Antoine: *Les Edifices Antiques de Rome dessinés et mesurés tres exactement par Antoine Desgodetz Architecte*. Paris: Jean Baptiste Coignard 1682.

Desseine / Halma 1704

Desseine, François: *Beschryvin van Oud en Niew Rome*. Amsterdam: François Halma 1704.

Donati / De Rossi 1648

*Roma vetus ac recens utriusque aedificiis ad eruditam cognitionem expositis auctore Alexandro Donato senense e societate Jesu*. Rom: Filippo De Rossi 1648.

Donati / De Rossi 1665

*Roma vetus ac recens utriusque aedificiis ad eruditam cognitionem expositis auctore Alexandro Donato senense e societate Jesu*. Rom: Filippo De Rossi 1665.

Donati / Wolters 1695

*Alexandri Donati e societate Jesu Roma vetus ac recens utriusque aedificiis illustrata. In multis locis aucta, castigatiorque reddita indice locupletissimo, & figuris aeneis illustrata*. Amsterdam: Janssonio-Waesbergius / Johannes Wolters 1695.

Donati / De Rossi 1725

*Roma vetus ac recens utriusque aedificiis ad eruditam cognitionem expositis auctore Alexandro Donato. Tertio ed. ac multis in locis ne dum aucta, & castigatior reddita; verum etiam figuris aeneis veterum aedificiorum integritatem, & eorundem reliqua vestigia fideliter exprimentibus, illustrata*. Rom: De Rossi 1725.

Donati / Amidei 1738

*Roma vetus ac recens utriusque aedificiis ad eruditam cognitionem expositis: verum etiam figuris aeneis veterum aedificiorum integritatem, & eorundem reliqua vestigia fideliter exprimentibus, illustrata auctore Alexandro Donato. Tertio ed. ac multis in locis ne dum aucta, & castigatior reddita*. Rom: Fausto Amidei 1738.

Dosio / Cavalieri 1569

*Dosio, Giovanni Antonio: Cosmo Medici Duci Florentinor et Senens Urbis Romae Aedificiorvm Illvstrivmqvae supersunt reliquiae summa cum diligentia a Ioanne Antonio Dosio stilo ferreo ut hodie cernuntur descriptae et a Io Baptista de Cavaleriis aeneis tabulis incisis repræsentatae*. Rom: Giovanni Battista Cavalieri 1569.

Du Pérac 1575

*Du Pérac, Etienne: I Vestigi dell' Antichità di Roma raccolti et ritratti in Prospettiva con ogni Diligentia da Stefano Du Perac Parisino*. Rom: Lorenzo della Vaccheria 1575.

Dürer 1527

*Dürer, Albrecht: Etliche underricht zu befestigung der Stett, Schloß und flecken*. Nürnberg: Hieronymus Andreae 1527.

Fabrioni 1788

*Fabrioni, Angelo: Adnotationes et monumenta ad Magni Cosmi Medicei vitam pertinentia. Bd. 2*. Pisa: Alexander Landi 1788.

Falda / De Rossi 1665–1699

Falda, Giovanni Battista: *Il nuovo teatro delle fabbriche, et edifici, in prospettiva di Roma moderna. Sotto il felice pontificato di N. S. Papa Alessandro VII.* 4 Bde. Rom: Giovanni Giacomo De Rossi 1665–1699.

Fei / Totti 1627

Ritratto di Roma antica, nel qual sono figurati i principali tempj, teatri, anfiteatri, cerchi, naumachie, archi trionfali, curie, basiliche, colonne, ordine del trionfo, dignità militari, e civili, riti, cerimonie, medaglie & altre cose notabili. Con le vite, & effigie de' primi re d'essa. Rom: Andrea Fei / Pompilio Totti 1627.

Felini / Franzini 1610

Felini, Pietro Martire: *Trattato nuovo delle cose meravigliose dell'alma città di Roma.* Roma, 1610. Facsimile dell'originale. Rom: Giovanni Antonio Franzini & Heredi di Girolamo Franzini 1995 (= *Le Antiche Guide di Roma*, 4).

Ficoroni 1744

Ficoroni, Francesco de': *Le Vestigia e rarità di Roma antica ricercate, e spiegate da Francesco de' Ficoroni.* Rom: Girolamo Mainardi 1744.

Fontana 1725

Fontana, Carlo: *L'Anfiteatro Flavio descritto e delineato dal Cavaliere Carlo Fontana.* Den Haag: Isaac Vaillant 1725.

Foresti 1490 (1503)

Foresti, Jacopo Filippo: *Supplementum Chronicarum.* Venedig: Albertinus de Lissona 1503.

Fulvio 1527

Fulvio, Andrea: *Antiquitates vrbis.* Rom 1527.

Fulvio 1543

Opera di Andrea Fulvio delle antichità della Città di Roma, et delli edifici memorabili di quella. Tradotta nuovamente di latino in lingua toscana, per Paolo dal Rosso cittadino Fiorentino. Venedig: Tramezino 1543.

Fulvio / Franzini 1588

L'Antichità di Roma di Andrea Fulvio Antiquario Romano. Di nuovo con ogni diligenza corretta & ampliata, con gli adornamenti di disegni degli edifici Antichi & Moderni; con le aggiuntioni & annotationi di Girolamo Ferrucci Romano. Venedig: Girolamo Franzini 1588.

Gamucci 1565

Gamucci, Bernardo: *Libri quattro dell'antichità di Roma raccolte sotto brevità da diversi antichi et moderni scrittori, per M. Bernardo Gamucci da San Gimignano.* Con nuovo ordine fedelmente descritte et rappresentate con bellissime figure, nel modo che quelle a' tempi nostri si ritrovano. Venedig: Giovanni Varisco, e Compagni 1565.

Gamucci 1569

Gamucci, Bernardo: *Le antichità della città di Roma raccolte sotto brevità da diversi antichi e moderni scrittori, per M. Bernardo Gamucci da San Gimignano.* Et con nuovo ordine fedelmente descritte, & rappresentate con bellissime figure, nel modo che a' tempi nostri si ritrovano, in questa seconda editione da infiniti errori emendate & corrette da Thomaso Porcacchi. Venedig: Giovanni Varisco 1569.

Giovannoli 1616 (1619)

Roma antica di Alò Giovannoli da Civita Castellana. Rom: Giacomo Mascardi 1619.

Graevius 1694–1699

Thesaurus antiquitatum Romanarum congestus a Joanne Georgio Graevio 12. Bde. Utrecht: Franciscus Halma u. a. 1694–1699.

Guattani 1795

Guattani, Giuseppe Antonio: Roma antica. 2 Bde. Bologna: Stamperia di S. Tommaso d'Aquino 1795.

Heinecken 1778–1790

Heinecken, Karl Heinrich: Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes. Avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés. 4 Bde. Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf 1778–1790.

Lafréry o. J.

Lafréry, Antoine (Hrsg.): Speculum Romanae Magnificentiae. Omnia fere quaecunq. in Urbe monumenta extant partim iuxta antiquam partim iuxta hodiernam formam accuratiss. delineata repraesentans. Accesserunt non paucae, tum antiquarum, tum modernarum rerum Urbis figurae nunquam antehac aeditae. Rom o. J.

Lalande 1769

Lalande, Joseph Jérôme Le Français de: Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 & 1766. Contenant l'histoire & les anecdotes les plus singulieres de l'Italie, & sa description. Les mœurs, les usages, le gouvernement, le commerce, la littérature, les arts, l'histoire naturelle, & les antiquités. Avec des jugemens sur les ouvrages de peinture, sculpture & architecture. Nouvelle édition corrigée & considérablement augmentée par un Savant très-distingué, qui a parcouru cette charmante partie de l'Europe l'année 1767. Tome troisieme. Yverdon 1769.

Lauro 1612–1614

Antiquae Urbis Splendor. Opera et industria Iacobi Lauri in aes incisa atque in lucem edita. Rom: Giacomo Mascardi 1612–1614.

Lauro 1612–1614 (1637)

Antiquae Urbis Splendor. Opera et industria Iacobi Lauri in aes incisa atque in lucem edita. Rom: Giacomo Mascardi 1612–1614. Neuauflage Rom: Giovanni Alto / Vitale Mascardi 1637.

Lauro 1615 (1637)

Antiquae Urbis Splendoris Cōplemetū. Iacobo Lavro Romano Avtore et scvlptore. Rom 1615. Neuauflage Rom: Giovanni Alto / Vitale Mascardi 1637.

Lauro 1628 (1637)

Antiquae Urbis Vestigia. Rom 1628. Neuauflage Rom: Giovanni Alto / Vitale Mascardi 1637.

Lauro / Hoch 1637

Antiquae Urbis Splendor. Opera et industria Iacobi Lauri in aes incisa atque in lucem edita. Hrsg. von Hans Hoch. Rom: Vitale Mascardi 1612–1614.

Lipsius 1584

Justi Lipsi De Amphitheatro Liber. In quo forma ipsa Loci expressa, & ratio spectandi. Cum æneis figuris. Antwerpen: Christoph Plantin 1584.

Maffei 1728

Maffei, Scipione: De gli anfiteatri e singolarmente del Veronese libri due. Ne' quali si tratta quanto appartiene all'istoria, e quanto all'architettura. Verona: Alberto Tumermani 1728.

Maggi / De Rossi 1618

Aedificiorum et ruinarum Romae ex antiquis atque hodiernis monumentis. Liber primus Summo cum studio incisus, ac delineatus à Jo: Maggio Romano. Rom: Giuseppe De Rossi 1618.

Marangoni 1746

Marangoni, Giovanni: Delle memorie sacre, e profane dell'anfiteatro Flavio di Roma volgarmente detto il Colosseo. Dissertazione dedicata all'illustrissimo Signor Marchese Alessandro Gregorio Capponi. Dal canonico Giovanni Marangoni Vicentino. Rom: Niccolò, e Marco Pagliarini 1746.

Marcolini 1540

Marcolini da Forlì, Francesco: Le Sorti di Francesco Marcolini da Forlì intitolate Giardino di Pensieri allo illustrissimo signore Hercole Estense Duca di Ferrara. Venedig 1540.

Marliani 1544

Marliani, Bartolommeo: Urbis Romae topographia. Rom: Doricus & Aloisius Valerius 1544.

Martial / Plantin 1579

M. Valerius Martialis Epigrammaton Libri XII. Omnia ad vetustiorum codicum fidem diligenter emendata, opera Hadriani Iunii Medici. Antwerpen: Christoph Plantin 1579

Martinelli 1653

Martinelli, Fioravante: Roma ex ethnica sacra Sanctorum Petri, et Pauli apostolica praedicatione profuso sanguine. Rom: Ignatius de Lazaris 1653.

Mascardi / Bona 1621

Le Cose maravigliose dell'alma città di Roma. Rom: Giacomo Mascardi / Maurizio Bona 1621.

Mascardi / Marcucci 1625

Grandezze della città di Roma antiche & moderne come al presente si ritrovano. Adornate con bellissime figure di rame disegnate et intagliate da Jacomo Crulli de Marcucci et dall'istesso dato in luce. Rom: Giacomo Mascardi 1625.

Mascardi / Marcucci 1628

Grandezze della città di Roma antiche & moderne come al presente si ritrova. Di nuovo ristampato in quattro linguaggi latino volgare francese tedesco. Ad istanza di Iacomo Marcucci Libraro. Rom: Giacomo Mascardi 1628.

Mercati 1629

Alcune vedute et prospettive di luoghi dishabitati di Roma. Al Ser.mo Gran Duca di Toscana Ferdinando II.o suo Sig.re Clementiss.mo Gio. Battista Mercati. Rom 1629.

## Mirabilia Urbis Romae 1594

Mirabilia Urbis Romae. Das ist: Die wundersame verwunderliche Wunder so in der Stat Rom dem grossen Römischen Zinnkorb zufinden [...] Erstlich durch M. Steffan Planck von Passaw Anno 1500. Christlingen: Ursinus Gutwinus [= Straßburg: Tobias Jobin] 1594.

## Nolli 1748

Nolli, Giambattista: Nuova pianta di Roma data in luce da Giambattista Nolli. Rom 1748.

## Nouveau théâtre 1704

Nouveau théâtre d'Italie ou Description exacte de ses villes, palais, églises, etc. et les cartes géographiques de toutes ses provinces: le tout sur les plans tirés sur les lieux, et avec les planches qu'il en a fait graver de son vivant, et dont plusieurs on été faites a Rome. Amsterdam: Mortier 1704.

## Overbeke 1709 (1763)

Overbeke, Bonaventura van: Les restes des l'ancienne Rome recherchez avec soin, mesurez, dessinez sur les lieux, & gravez par feu Bonaventure d'Overbeke. Imprimé aux dépens de Michel d'Overbeke en 1709. Den Haag: Pierre Gosse / Daniel Pinet 1763.

## Palladio 1570

Il Quarto Libro Dell'Architettura Di Andrea Palladio. Nel qual si descrivono, e si figurano i Tempij Antichi, che sono in Roma, et alcuni altri, che sono in Italia, e fuori d'Italia. Venedig: Dominico de'Franceschi 1570.

## Palladio / Mascardi / Bona 1621

Le Antichità dell'alma città di Roma di M. Andrea Palladio. Rom: Giacomo Mascardi / Mauritio Bona 1621.

## Panciroli 1600

I tesori nascosti nell'alma città di Roma raccolti, e posti in luce per opera d'Ottavio Panciroli. Rom: Luigi Zanetti 1600.

## Panciroli 1625

Tesori nascosti dell'alma città di Roma. Si sono aggiunti tre indici, uno delle chiese, l'altro delle reliquie, il terzo dell'indulgenze con nuovo ordine ristampati, & in molti luoghi arricchiti da Ottavio Panciroli. Rom: Heredi d'Alessandro Zanetti 1625.

## Panvinio 1642

Onvphrii Panvini Veronensis De lvdīs circensibus libri II. Quibus vniuersa ferè romanorum veterum sacra ritvsq. declarantvr, ac figuris Aeneis illustrantur. Cum notis Ioannis Argoli et additamento Nicolai Pinelli. Padua: Frambotti 1642.

## Philandrier 1544

Gulielmi Philandri Castilionii Galli Civis Ro. in decem libros Vitruvij Pollionis De architectura annotationes. Romae: Giovanni Andrea Dossena 1544.

## Philandrier 1552

M. Vitruvii Pollionis De architectura libri decem. Lyon: Ioannes Tornaesius 1552.

## Piranesi 1748 (nach 1778)



Piranesi, Giovanni Battista: *Alcune Vedute di Archi Trionfali ed altri monumenti inalzati da Romani parte de quali si veggono in Roma, e parte per l'Italia disegnati ed incisi dal Cavalier Gio. Battista Piranesi. Rom o. J. (nach 1778). Erstausgabe unter dem Titel: Antichità Romane de' tempi della repubblica, e de' primi imperatori, disegnate ed incise da Giambattista Piranesi Architetto Veneziano. Rom 1748.*

Piranesi 1756

Piranesi, Giovanni Battista: *Le Antichità Romane opera di Giambattista Piranesi Architetto Veneziano divisa in quattro tomi. 4 Bde. Rom: Angelo Rotilj 1756.*

Quad 1609

Quad, Matthias: *Teutscher Nation Herligkeit. Ein außführliche Beschreibung des gegenwertigen alten und uhralten Standts Germaniae. Köln: Wilhelm Lutzenkirchen 1609.*

Ranghiasci 1792–1793

Bibliografia storica delle città, e luoghi dello Stato Pontificio. Opere utile agli storici, antiquarj, giuristi, naturalisti, ed ogni altro amatore delle belle arti. 2 Bde. Rom 1792–1793.

Roscus 1589

*Triumphus martyrum in templo D. Stephani Caelii montis expressus. Iulio Roscio Hortino autore. Rom: Rom: Giovanni Battista Cavalieri 1589.*

Roisecco 1762

Roma ampliata, e rinnovata, o sia nuova descrizione dell'antica, e moderna città di Roma, e di tutti gli edifizj notabili, che sono in essa. Cioè basiliche, chiese, monasterj, conventi, spedali, collegi, seminarj, palazzi, curie, ville, giardini, fontane, obelischi, archi, teatri, anfiteatri, ponti, fori, biblioteche, musei, pitture, sculture, e altro. Colla notizia delle S. Reliquie, che si conservano ne' santuarj della medesima: degli architetti, pittori, scultori, ed altri eccell. artefici de' sudd. edifizj. Come anche di alcune chiese, ville, e fabbriche insigni che sono nelle vicinanze di essa città. Coll'aggiunta delle nuove fabbriche erette fino al presente. Accresciuta in questa nuova edizione della cronologia di tutti li Sommi Pontefici, e di una narrativa dell'origine dell'istituzione del S. Giubileo dell'Anno Santo. Rom: Nicola Roisecco 1762.

Roisecco 1765

Roma antica e moderna ossia nuova descrizione, di tutti gl'edifizj antichi e moderni sagri e profani della città di Roma: co' nomi degl'autori di tutte le opere di architettura, scultura e pittura. Colla notizia degl'acquecondotti, strade, costumi, riti, magistrati, e famiglie antiche Romane. Una relazione della presente corte di Roma de' suoi ministri, congregazioni e tribunali, e la cronologia de' Re, consoli, Imperatori, e Pontefici Romani: con duecento e più figure in rame. Il tutto cavato dal Baronio, Bosio, Nardini, Grevio, ed altri classici autori. 3 Bde. Rom: Nicola Roisecco 1765.

Roisecco / Ferri 1725

Roma ampliata e rinnovata, o sia nuova descrizione della moderna città di Roma e di tutti gli edifizj notabili, che sono in essa cioè basiliche, chiese, monasterj, conventi, ospedali, collegij, seminarj, palazzi, curie, ville, giardini, fontane, obelischi, archi, teatri, anfiteatri, ponti, fori, biblioteche, musei, pitture, sculture, ed altro. Colla notizia delle sacre reliquie, che si conservano ne' santuarj della medesima: degli architetti, pittori, scultori, ed altri eccellenti artefici de' sudetti edifizj: e delle cose più celebri, che erano nell'antica Roma: come anche di alcune chiese, ville e fabbriche insigni, che sono nelle vicinanze di essa città. Rom: Pietro Ferri / Gregorio Roisecco 1725.

## Roisecco / Puccinelli 1750

Roma antica e moderna o sia nuova descrizione di tutti gl'edificj antichi, e moderni, tanto sagri, quanto profani della città di Roma, formata con l'autorità del Card. Baronio. [...] Abbellita con duecento e più figure di rame, e con curiose notizie istoriche. Distinta in 14 Rioni secondo l'ultimo ripartimento, fattone per comandamento di N. S. Benedetto XIV. felicemente regnante. 3 Bde. Rom: Gregorio Roisecco / Puccinelli 1750.

## Roisecco / Zempel 1745

Roma antica, e moderna o sia nuova descrizione della moderna città di Roma, e di tutti gli edifizj notabili, che sono in essa, e delle cose più celebri, che erano nella antica Roma. Con le autorità del Cardinal Baronio, Ciacconio, Bossi, Panciroli, Marliani, Panvinio, Donati, Nardini, Grevio, Ficoroni, e di altri classici autori sì antichi, che moderni. Abbellita con duecento, e più figure in rame, con curiose notizie istoriche, e con la cronologia di tutti li sommi Pontefici, Re, Consoli, e Imperadori Romani. Accresciuta in questa nuova edizione di un Tomo Terzo si tratta di tutti li riti, guerre più considerabili, e famiglie più cospicue degli antichi Romani. 3 Bde. Rom: Gregorio Roisecco / Giovanni Zempel 1745.

## Sadeler 1606 (nach 1628?)

Sadeler, Aegidius: Vestigi dell'Antichità di Roma, Tivoli, Pozzuolo et altri luoghi. Erstausgabe Prag 1606. Neuauflage hrsg. von Marco Sadeler o. O. u. J. (Prag, nach 1628?).

## Scamozzi 1582

Scamozzi, Vincenzo: Discorsi sopra l'antichità di Roma di Vicenzo Scamozzi architetto vicentino. Venedig: Francesco Ziletti 1582.

## Schedel 1493 (lateinische Ausgabe)

Schedel, Hartmann: Registrum huius operis libri cronicarum cum figuris et ymaginibus ab inicio mundi. Nürnberg: Anton Koberger 1493.

## Schedel 1493 (deutsche Ausgabe)

Schedel, Hartmann: Buch der Cronicken. Nürnberg: Anton Koberger 1493.

## Schenk 1705

Schenk, Petrus: Roma Aeterna. Sive ipsius aedificiorum romanorum, integrorum collapsorumque, conspectus duplex. Amsterdam 1705.

## Serlio 1537

Serlio, Sebastiano: Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioe, thoscano, dorico, ionico, corinthio, et composito con gli essempli dell'antiquita, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio. Venedig: Francesco Marcolini da Forli 1537.

## Serlio 1540

Serlio, Sebastiano: Il terzo libro di Sabastiano Serlio Bolognese, nel qual si figvrano, e descrivono le antiqvita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fвори d'Italia. Venedig. Francesco Marcolini da Forli 1540.

## Serlio 1540 (1544)

Serlio, Sebastiano: Il terzo libro di Sabastiano Serlio Bolognese, nel qual si figvrano, e descrivono le antiqvita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fвори d'Italia. Con noue additioni, come ne la Tauola appare. Venedig. Francesco Marcolini da Forli 1544.

Tolomei 1547

Tolomei, Claudio: De le lettere di M. Claudio Tolomei libri sette. Con una breve dichiarazione in fine di tutto l'ordin de l'ortografia di questa opera. Venedig: Giolito de Ferrari 1547.

Vasi 1747–1761

Vasi Giuseppe: Delle magnificenze di Roma antica e moderna. 10 Bde. Rom 1747–1761.

Vasi 1763

Vasi, Giuseppe: Itinerario istruttivo diviso in otto stazioni o giornate per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma. Dedicato ai gloriosi Apostoli S. Pietro e S. Paolo da Giuseppe Vasi Conte Palatino e Cavaliere dell'Aula Lateranense. Con una breve digressione sopra alcune città, e castelli suburbani. Rom: Marco Pagliarini 1763.

Vasi 1773

Vasi, Giuseppe: Itinéraire Instructif divisé en huit journées. Pour trouver avec facilité toutes les anciennes, & modernes magnificences de Rome. Du Chevalier Joseph Vasi. Traduit de l'italien, corrigé, & augmenté de plusieurs nouvelles recherches, & enrichi de planches par le même auteur. Avec une courte digression sur quelques villes, & chateaux du voisinage. Rom: Michel-Ange Barbiellini 1773.

Vasi 1777

Vasi, Giuseppe: Itinerario istruttivo diviso in otto giornate. Per ritrovare con facilità tutte le antiche, e moderne magnificenze di Roma. Cioè tutte le opere di pittura, scultura, e architettura con nuovo metodo compilate dal Cavalier Giuseppe Vasi. Terza edizione. Corretta, ed accresciuta di molte notizie, e di rami dal medesimo autore. Con una breve digressione sopra alcune città, e castelli suburbani. Rom: Arcangelo Casaletti 1777.

Vasi 1786

Vasi, Mariano: Itinéraire Instructif de Rome en faveur des étrangers. Qui souhaitent connoitre les Ouvrages de Peinture, de Sculpture & d'Architecture, & tous les Monumens Antiques & Modernes de cette Ville. Par le chevalier Joseph Vasi. Cinquième édition. Corrigé, augmuntée et enrichie de Planches par Mariano Vasi. Tome Premier. A Rome MDCCCLXXXVI. De l'Imprimerie de Louis Perego Salvioni. Chez l'Auteur dans la nouvelle maison Barazzi, près la rue de la Croix.



**Katalog**

## Einleitung

Der Aufbau des Katalogs orientiert sich, wie der Textteil der Dissertation, an der chronologischen Abfolge der druckgraphischen Kolosseumbilder. Die Werke werden in erster Linie entsprechend dem Datum ihrer erstmaligen Publikation angeordnet. Der zeitliche Rahmen erstreckt sich von den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts bis in die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Einzelne Werke, die im Text der Dissertation nicht thematisiert werden, finden dennoch Aufnahme in den Katalog, um ein möglichst umfassendes Bild der Darstellung des Kolosseums im druckgraphischen Medium zu gewinnen. Trotzdem kann angesichts der riesigen Materialfülle kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden.

An einigen Stellen wird von der rein chronologischen Ordnung der Graphiken abgewichen, um neben der zeitlichen Dimension auch das künstlerische und kulturelle Umfeld, in dem die Werke entstanden sind, angemessen zu berücksichtigen. So bleiben beispielsweise die Arbeiten eines einzelnen Künstlers wie Marten van Heemskercks, die sich über einen Zeitraum von 1549 bis 1572 erstrecken, in der Struktur des Katalogs als geschlossene Gruppe erhalten.

## 15. Jahrhundert

### Nr. 1

#### Anonym

*Vergil der Zauberer*, o. J. (um 1460/70)

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett  
Einzelblatt

Kupferstich: 219 x 300 mm (Platte), 207 x 297 mm (Darstellung)

Text: ESSENDO LAMATINA / CHIARO GORNO / ILPOSE INT / ERRA CONS / VO  
GRANDE / SCHORNO – VERE CHEPOI CHECONSVVA GRAN S / APIENZA CONTRA  
ACOSTEI / MANDO ASPRA SENTE / ZA

Literatur (zur Graphik): Passavant 1860–1864, Bd. 5, S. 22, Kat. 42; Comparetti 1875, S. 286, Anm. 1; Kristeller 1893, S. 392, S. 397; Kristeller 1911, S. 168; Singer 1911, o. S.; 2000 Jahre Vergil in Wort und Bild 1931, S. 39, Kat. 322; Hind 1938, Bd. 1, S. 44, Kat. A.I. 47; Hind 1938, Bd. 2, Taf. 46; Donati 1944, S. 16, Taf. 27; Phillips 1955, S. 57; Koch 1959, S. 109–110, Abb. 6, S. 118, Anm. 11; Di Macco 1971, S. 69, S. 435, Kat. 19; Oberhuber 1973, S. 20–21, Anm. 14; Zucker 1993, S. 87–88, Kat. 2402.040; Liebenwein 1994, S. 11–12; Rea 1999a, S. 207; Antiquariat Konrad Meuschel o.J. (ca. 1998), S. 4, Kat. 1.

Abb. 1

### Nr. 2

#### Anonym

*Vergil der Zauberer*, o. J. (um 1460/70)

New York, Metropolitan Museum of Art  
Einzelblatt

Kupferstich: 200 x 273 mm

Text: ESENDO LAMATINA CHIARO / GORNO ELPOSE / INTERRA / CON SVO /  
GRANDE / SCHORNO – MAVERE CHEPOI CONSVVA GRA / NSAPIENZA CONTRA  
COSTEI / MANDO ASPRA SENT / EMZA – EL CHVLISEO DIROMA DOVE VERGILIO  
STVDIAVA SOLECITAMENTE / INARTE DI NEGROMASIA – ARCHO / DI TRASI

Literatur (zur Graphik): Hind 1938, Bd. 1, S. 43–44, Kat. A.I. 46; Hind 1938, Bd. 2, Taf. 45; Hind 1948, Bd. 7, Taf. 910; Koch 1959, S. 118, Anm. 11; Di Macco 1971, S. 69, S. 435, Kat. 18; Oberhuber 1973, S. 20–21, Anm. 14; Zucker 1993, S. 86, Kat. 2402.039.

Abb. 2

### Nr. 3

#### Anonym

*Coliseo di Roma*, o. J. (um 1500)

Wien, Graphische Sammlung Albertina

## Einzelblatt

Kupferstich: 297 x 192 mm (Blatt)

Text: Coliseo di Roma

Literatur (zur Graphik): Hind 1948, Bd. 5, S. 295, Kat. 11; Hind 1948, Bd. 7, Taf. 890b; Di Macco 1971, S. 436, Kat. 25; Zucker 1999, S. 234–235, Kat. 2417.047.

Abb. 3

**Nr. 4****Jacopo Filippo Foresti (Verfasser), Albertino da Lessona (Verleger)***Supplementum Chronicarum*, 1490 (1503)

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 69.1.E.9

9 n. n. Bl., 452 Bl., 95 n. n. Illustrationen

Titelblatt: Novissime hystoriar. omniū repercussio = / nes. nouiter a Reuerendissimo patre Ja / cobo philippo Bergomēse ordinis he / remitarum edite: que Supplementum / supplementi Cronicarū nuncupantur. / Incipiendo ab exordio mundi / usque in / Annum salutis nostre. Mccccij / Cum gratia e Priuilegio.

Colophon: Explicit Supplementum Chronicarum Diligenter Et / Accurate Revisum Atque Correctū. Venetiis Im / pressum Per Albertinū De Lissona Vercellē / sem. Regnā. Leonardo Loredano Ve / netiarum Principe. a Natiui- / tate Christi. M.CCCCC. / iii. Die. iiii. Maii. / Cum Gratia Et / Priuilegio.

Bl. 91v, 35. Illustration

Holzschnitt: 118 x 141 mm (Darstellung), 317 x 222 mm (Blatt)

Literatur (zur Publikation): Loga 1888, S. 97, S. 189, Kat. 12; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. XIV; Scaccia Scarafoni 1939, S. 71–72, Kat. 123; Ehrle / Egger / Frutaz 1956, S. 13, Taf. IX.2; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 148–149, Kat. 95, Bd. 2, Taf. 165; Mortimer 1974, Bd. 1, S. 283, Kat. 195; Insolera 1980 (2002), S. 17, Anm. 11; Mertens 1986, S. 9; Kissner 1990, S. 78, Kat. 149; Fagiolo 2000a, S. 77, Anm. 2; Jatta 2000a, S. 137–138, Kat. 4; Fontana 2001, S. 83–90; Krümmel 2001, S. 439–469; Rossetti 2001, Bd. 2, S. 460, Kat. 5115–5121; Breman 2002, S. 498–507; Fontana 2003, S. 53–60; Simoncini 2004, Bd. 1, S. 254, Abb. 9; Stritt 2004, S. 53–54, Abb. 56; Cantatore 2005, S. 169; Nicolò 2005, S. 363, Kat. IV.2.3; De Seta 2005, S. 19.

Abb. 4

**Nr. 5****Hartmann Schedel (Verfasser), Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff (Illustratoren), Anton Koberger (Drucker)***Buch der Cronicken*, 1493

Rom, Bibliotheca Hertziana, Rr 5400-930 gr raro



10 n. n. Bl., 286 Bl., 1809 n. n. Illustrationen

Titelblatt: Register Des / buchs der Cro- / niken und geschichten / mit figurê und pildnüs / sen von anbegiñ der welt / bis auf dise uñsere Zeit

Colophon: Hie ist entlich beschlossen das büch der Cronicken vnd gedechtnus wirdigern / geschichtē vō anbegyn d werlt bis auf dise unßere zeit vō hohgelertē mannē in / latein mit großem fleiß vnd rechtfertigung versamelt. vnd durch Georgium al / ten deßmals losungschreiber zu Nürnberg auß dēselben latein zu zeiten von / maynung zu maynung. vnnd beyweylen (nit on vrsach), außzugs weise in diss / teutsch gebracht. vnnd darnach durch den erbern vnnd achtpern Anthonien / koberger daselbst zu Nürnberg gedruckt. auf anregūg vnd begern der erbern / vnd weysen Sebalden schreyers vnd Sebastian kamermaisters burgere da / selbst. vnd auch mitanhangung Michael wolgemütz vnnd Wilhelm pleyden / wurffs maler daselbst auch mitburger die diss werck mit figuren wercklich ge / ziert haben. Volbracht am. xxiiij. tag des monats Decembris Nach der gepurt / Cristi vnßers haylands M.cccc.xciiij. iar.

Bl. 57v–58r

Holzschnitt: 229 x 530 mm (Darstellung), 424 x 586 mm (Blatt)

Text: ROMA – Coloseús (im Bildfeld)

Literatur (zur Publikation): Loga 1888, S. 93–107, S. 184–196; Stauber 1908; Scaccia Scarafoni 1939, S. 72, Kat. 124; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 149–150, Kat. 96, Bd. 2, Taf. 166; Insolera 1980 (2002), S. 17, Anm. 12; Rücker 1973; Pörtner 1978, S. S. 597–609; Mertens 1986, S. 10–12; Rücker 1988; Zahn 1991, S. 177–213; Füßel 1996; Zahn 1996, S. 231–248; Stoschek 1999, S. 33–34; Zeitler 1999, S. 19–21; Roma antica e moderna 2000, S. 13–14, Kat. 3 (Magdalena Rengier); Jatta 2000b, S. 138–139, Kat. 5; Stritt 2004, Abb. 55; Füßel 2001; Cantatore 2005, S. 169.

Abb. 5

## Nr. 6

**Publius Terentius Afer (Verfasser), Lazzaro Soardi (Verleger)**

*Terentius cum duobus commentis*, 1497 (1508)

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 69.2.D.16.2

133 Bl., 158 n. n. Illustrationen

Titelblatt: Terentius cum duo- / bus commentis

Colophon: Finis commētariorum Aelii Donati super / P. Terentii Afri. Comoediis: necnō Ioānis / Calphurnii super Neautontimorumenon / cum ipsius emendatione totius operis. / Impressum Venetiis p. Lazarum / de Soardis: die xxviii. Martii. / M.D.Viii.

Bl. 4v, 2. Illustration

Holzschnitt: 241 x 158 mm (Darstellung), 293 x 208 mm (Blatt)

Text: COLISEVS SIVE THEATRVM

Literatur (zur Graphik): Di Macco 1971, S. 440, Kat. 103; Fiorio 1981, S. 73, Anm. 49; Luciani 1993, S. 180; Liebenwein 1994, S. 11; La Roma di Leon Battista Alberti 2005, S. 207, S. 209 (Christiane Denker Nesselrath).

## Nr. 7

### Anonym

*Antiquarie prospetiche Romane*, o. J. (um 1496/98)

Rom, Biblioteca Casanatense, Vol. Inc. 1628

8 n. n. S., 1 Illustration

2. Textseite: Antiquarie psptiche / Romane Cōposte per / prospectiuo Melanese / depictore

Bl. 1r, Frontispiz

Holzschnitt: 170 x 118 mm (Darstellung), 216 x 151 mm (Blatt)

Bezeichnung am linken Bildrand: ·P·; am rechten Bildrand: ·M·

Literatur (zur Publikation): Govi 1876, S. 39–66; Kristeller 1913, S. 30, S. 33, S. 75; Hind 1935, Bd. 2, S. 518; Suida 1953, S. 93; Santoro 1956, S. 50–51, Kat. 21; Borroni 1962, S. 65, Kat. 7907; Donati 1962, S. 400–403; Fienga 1970, S. 32; Di Macco 1971, S. 442, Kat. 133; Pearson 1973, S. 175; Pedretti 1973, S. 223–227; Fienga 1974, S. 417–426; Ost 1975, S. 48–54; Agosti 1987, S. 33, Abb. 1; Borsi 1989, S. 260–263; Thoenes 1989, S. 14, Abb. 3; Robertson 1993, S. 377–391, S. 385, Abb. 1; Liebenwein 1994, S. 14; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 8, G079, Abb. 1.

Abb. 6

## Nr. 8

### Francesco Colonna (Verfasser), Aldo Manuzio (Verleger)

*Hypnerotomachia Poliphili*, 1499

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 68.8.E.12

233 n. n. Bl., 172 n. n. Illustrationen

Titelblatt: HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI, VBI HV / MANA OMNIA NON  
NISISOMNIVM / ESSE DOCET. ATQVE OBITER / PLVRIMA SCITV SANE / QVAM  
DIGNA COM / MEMORAT. / CAVTVM EST, NE QVIS IN DOMINIO / ILL. S. V.  
IMPVNE HVNC LI / BRVM QVEAT / IMPRIME / RE.

Colophon: Venetiis Mense decembri.M.ID. in ædibus Aldi Manutii, accuratissime.

n. n. Bl. 176r, 151. Illustration

Holzschnitt: 150 x 109 mm (Darstellung), 274 x 193 mm (Blatt)

Literatur (zur Publikation): Appell 1893; Colonna / Pozzi / Ciapponi 1964; Di Macco 1971, S. 435, Kat. 23; Bruschi 1978, S. 145–276; Luciani 1993, S. 180; Stewering 1996, Abb. 33; Pérez-Gómez 1998, S. 86–104; Temple 1998, S. 145–155; Ariani / Gabriele 1998; Godwin 1999.

## 16. Jahrhundert

### Nr. 9

**Cesare Cesariano (Verfasser), Gottardo da Ponte (Verleger)**

*Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura*, 1521

Rom, Bibliotheca Hertziana, Gf 200-1210 raro

16 n. n. S., 183 Bl., 1 n. n. S., 117 n. n. Illustrationen

Titelblatt: DI / Lucio / Vitruuio / Pollione de / Architectura Li- / bri Dece traducti de / latino in Vulgare affi- / gurati: Cōmentati: & con / mirando ordine Insigniti: per il / quale facilmente potrai trouare la / multitude de li abstrusi & rconditi Vo- / cabuli a li soi loci & in epsa tabula con sum- / mo studio expositi & enucleati ad Immensa utili- / tate de ciascuno Studioso & beniuolo di epsa opera. / Cum Gratia & Priuilegio. / GOTAR-DVS / DE PON-TE.

Liber V, Bl. 82v, 72. Illustration

Holzschnitt: 284 x 217 mm (Darstellung), 435 x 288 mm (Blatt)

Text: ROTVNDARŪ MONOP- / TERARVM: AC PERIP- / TERARVM AEDIVM IN / SŪMO THOLATA FERRE / PERINDICATA FIGVRA. – THEATRORVM INTVS / ET EXTRA ORTHO- / GRAPHIA, SCAENARŪ / POSTERIORŪQ3 PORTI- / CARVM ICHNOGRAPHIA.

Literatur (zur Publikation): Cicognara 1821 (1960), S. 128–129, Kat. 698; Baer / Fowler 1961, S. 310–311; Krinsky 1969, fol. 82v; Kissner 1990, S. 214, Kat. 460; Davis 1994, S. 22–23, Kat. 1.4.

### Nr. 10

**Marco Dente (Stecher)**

*Entellus und Dares*, o. J. (um 1520/25)

Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, scat. 14, FC 30544

Einzelblatt

Kupferstich: ca. 310 x 272 mm (Blatt)

Text: ENTELLI / ET DARET / CESTVVM / CERT / SR  
erster Zustand

Literatur (zur Graphik): Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 14, S. 159, Kat. 195; Tauriscus 1819, S. 227, Kat. 45; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 14, S. 15, Kat. 35; Ferrario 1836, S. 100; Le Blanc 1854–1890, Bd. 2, S. 111, Kat. 27; Passavant 1860–1864, Bd. 2, S. 592–593, Kat. 87, Bd. 6, S. 69, Kat. 22; Andresen 1870–1873 (1982), Bd.1, S. 346, Kat. 6; Ruland 1876, S. 350, Kat. B.XXV.2; Thode 1881, S. 35–36, Kat. 53; Hind 1912, S. 14, Abb. 48; Petrucci 1964, Taf. 25; Oberhuber 1966, S. 107–108, Kat. 154; Di Macco 1971, S. 439, Kat. 87; Drawings and Prints of the First Maniera 1973, S. 82, Abb. 89; Krug 1975, S. 31–36; Oberhuber 1978b, S. 192, Kat. 195; Lord 1984, S. 86, Abb. 11; Morello 1984, S. 351, Kat. 132; Netzer 1984, S. 92, Kat. 354; Raphael invenit 1985, S. 236, Kat. IX.1, S. 794, Abb. 1b; Morello 1986, S. 99, Kat. 108; Davis 1988, S. 78–79, Kat. 21; Bernhard-Walcher 1989, S. 8–

21, Kat. I/19; Bilderwelten der Renaissance 1992, S. 124, Kat. 106; Massari 1993, S. 41–42, Kat. 37; Gnann / Oberhuber 1999, S. 286, Kat. 204; Höper 2001, S. 207, Kat. A 92, Abb. 221.

Zustände:

- I. Text: ENTELLI / ET DARET / CESTVVM / CERT. / SR (ligiert)
- II Text: ENTELLI / ET DARET / CESTVVM / CERT. / SR (ligiert); Bezeichnung u. r.: Ant. Sal. exc.
- III Text: ENTELLI / ET DARET / CESTVVM / CERT. / SR (ligiert); Bezeichnung u. r.: Ant. Sal. exc.; u. l.: In Roma presso Carlo Losi A. 1773

Besitznachweise:

- I Kiel, Kunsthalle, Graphische Sammlung  
Wien, Graphische Sammlung Albertina  
Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe  
Città del Vaticano, Bibliotheca Apostolica Vaticana
- II Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe
- III Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung

Abb. 7

**Nr. 11**

**Marco Fabio Calvo (Verfasser), Valerio Dorico (Verleger)**

*Antiquae Urbis Romae cum Regionibus Simulachrum*, 1527 (1532)

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 120-1320 raro

24 n. n. Textseiten (mit Zählung des Frontispizes), 21 n. n. Illustrationen

Titelblatt: ANTIQVAE VRBIS / ROMAE / CVM REGIONIBVS / SIMVLACHRVM / M. FABIVS CALVVS CIVIS RHAVENNAS / DIVO CLEMENTI SEPTIMO / PONTIFICI SVVMO HAEC DEDICAVIT.

Colophon: ANno a Partu Virginis. MDXXXII. Mense Aprili / Valerius Dorichus Brixienſis Romæ Impreſſu. Quod opus / Ptolemæo Egnatio Forosempronienſi antea Fabius Cal / uſ Rhaenn., cœlandum dederat. / CAVTVM EST SVB GRAVISSIMIS POENIS / EDICTO CLEMENTIS. VII. PONT. MAX. / Ne quis hoc Opus intra proximum Decennium Imprimat, / aut Impreſſum uendat.

4. Illustration

Holzschnitt: 430 x 575 mm (Blatt)

Bezeichnung im Bildfeld: AMPHITHEATRVM

Literatur (zur Publikation): Ranghiasi 1792, S. 177, Kat. 121; Cicognara 1821 (1960), S. 178, Kat. 3638–3639; Graesse 1859–1869 (1950), Bd. 2, S. 23; Brunet 1860–1880, Bd. 1, Sp. 1509; Scaccia Scarafoni 1939, S. 21–22, Kat. 6, Taf. 1; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 54, Kat. 10, Bd. 2, Taf. 19; Borroni 1962, S. 76, Kat. 7921; Sander 1969, Bd. 1, S. 281, Kat. 1547; Ruyschaert 1969, S. 287–290; Mortimer 1974, Bd. 1, S. 137–139, Kat. 98; Kelsch 1975, Bd. 2, S. 3–4, Kat. 2; Pagliara 1976, S. 65–87; Chastel 1983, S. 146; Raffaello in Vaticano 1984, S. 92–94; Morello 1986, S. 104, Kat. 113; Kissner 1990, S. 41, Kat. 66; Di Stefano / Salvi

1991, S. 45, Kat. 145, S. 47, Kat. 164, Abb. S. 50; Davis 1994, S. 39–40, Kat. 2.5; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 146–147, Kat. 1466.

**Auflagen:**

- I Rom: Ludovico degli Arrighi 1527
- II Rom: Valerio Dorico 1532
- III Basel: Hieronymus Frobenius, Nicolaus Episcopus 1556
- IV Basel: Hieronymus Frobenius, Nicolaus Episcopus 1558

**Besitznachweise:**

- I Rom, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
Leiden, Universiteitsbibliotheek
- II Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
Rom, Archivio Storico Capitolino  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
- III Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
Rom, Biblioteca Casanatense  
Leiden, Universiteitsbibliotheek  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
- IV Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek

Abb. 8

**Nr. 12**

**Domenico Giuntalodi (Inventor), Girolamo Fagioli (Stecher), Antonio Salamanca (Verleger)**

*Amphitheatrum Romae*, 1538

München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1957:1290D  
Einzelblatt

Kupferstich: 550 x 870 mm (Darstellung), 575 x 871 mm (Blatt)

Text: En tibi venerabilis moles conspicvi illivs / amphitheatri Romae a divo Vespasiano  
constrvcti / in cvivs lavdem extat illvd Martial / Omnis Caesareo cedat labor amphitheatro /  
vnvm pro cvnctis fAma loqvatr v opvs / Antonivs salamanca excvdebat romae an  
MDXXXVIII.

Bezeichnung im Bildfeld: Domenic. / prato. Ex. / Prato. / Oppi. / tvsie

Literatur (zur Graphik): Hülsen 1921, S. 145–146, Kat. 18; Deswarte-Rosa 1989, S. 50–53,  
Abb. 4; Zeitler 1999, S. 10, Kat. 5.

**Besitznachweise:**

Fulda, Hochschul- und Landesbibliothek  
El Escorial, Biblioteca de El Escorial

Abb. 9

**Nr. 13****Nicolas Beatrizet (Stecher), Antoine Lafréry (Verleger)***Speculum Romanae Magnificentiae*, o. J.

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dm 505-1740 raro  
 Einzelblatt innerhalb des *Speculum Romanae Magnificentiae*

Titelblatt: SPECVLVM / ROMANAE / MAGNIFICEN= / TIAE. / OMNIA FERRE  
 QVAECVNQ. / IN VRBE MONVMENTA / EXTANT. PARTIM IVXTA / ANTIQVAM.  
 PARTIM IVXTA / HODIERNAM FORMAM / ACCVRATISS. DELINEATA /  
 REPRÆSENTANS / Accesserunt non paucæ, tum an / tiquarum, tum modernarum / rerum  
 Urbis figuræ nunquam / antehac æditæ.

Kupferstich: 417 x 575 mm (Darstellung)

Literatur (zur Graphik): Hülsen 1921, S. 145–146, Kat. 18; McGinnis / Mitchell 1976, Kat. 117; Zeitler 1999, Kat. 6; Reiss & Sohn 2002, S. 422, Kat. 3427 (17), Abb. S. 409; Bianchi 2004, S. 9–10, Kat. D32.

Literatur (zur Publikation): Ehrle 1908, S. 15–24; Hülsen 1921, S. 121–170; Lowry 1952, S. 46–50; Fischer 1972, S. 10–17; Mortimer 1974, Bd. 1, S. 357–364, Kat. 247; McGinnis / Mitchell 1976; Brilliant 1978, S. 318–319; Kissner 1990, S. 109–114, Kat. 227–229; Reiss & Sohn 2002; Corsi / Ragionieri 2004.

Besitznachweise:

München, Staatliche Graphische Sammlung  
 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek  
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Abb. 10

**Nr. 14****Sebastiano Serlio (Verfasser), Francesco Marcolini (Verleger)***Il Terzo Libro*, 1540 (1544)

Titelblatt: IL TERZO LIBRO / DI SABASTIANO SERLIO BOLO= / GNESE, NEL QVAL  
 SI FIGVRANO, E DESCRIVONO LE / ANTIQVITA DI ROMA, E LE ALTRE CHE SONO  
 / IN ITALIA, E FVORI DE ITALIA, Con noue additioni, come ne la Tauola appare. / IN  
 VENETIA CON PRIVILEGII. M.D. XLIIII.

Rom, Bibliotheca Hertziana, Gh-SER 4225-1450 raro  
 151 S., 118 n. n. Illustrationen

S. 64–65

Holzschnitt: 362 x 247 mm (Blatt, S. 64), 362 x 246 mm (Blatt, S. 65)

Literatur (zur Graphik): Dittscheid 1989, S. 139, Abb. 31; Hager 2002, S. XVI, Abb. 8.

S. 67

Holzschnitt: 360 x 252 mm (Blatt)

Text: PROFILO DE L' AMPHITHEATRO DI ROMA

Literatur (zur Graphik): Dittscheid 1989, S. 139, Abb. 28; Hager 2002, S. XIX, Abb. 12.

S. 69

Holzschnitt: 361 x 253 mm (Blatt)

Literatur (zur Graphik): Dittscheid 1989, S. 139, Abb. 32.

Literatur (zur Publikation): Ranghiasi 1792–1793, Bd. 1, S. 236, Kat. 650; Katalog der Ornamentstich-Sammlung 1894, S. 202, Kat. 1256; Dinsmoor 1942, S. 68–72; Baer / Fowler 1961, S. 250–251; Jelmini 1986; Günther 1981, S. 42–94; Günther 1988, S. 203–241, S. 365–367; Dittscheid 1989, S. 132–148; Frommel 1989, S. 39–49; Rosenfeld 1989, S. 102–110; Thoenes 1989, S. 9–18; Kissner 1990, S. 196, Kat. 419; Davis 1994, S. 65–66, Kat. 3.3; Hart / Hicks 1996–2001, Bd. 1; Hart 1998, S. 170–185; Roma antica e moderna 2000, S. 39–41, Kat. 16 (Anke Mengel), S. 118–120, Kat. 62 (Sofia Becker); Fiore 2001, S. 21–25; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 334, Kat. 9306–9307; Barock im Vatikan 2005, S. 77–78, Kat. 4–5 (Jens Niebaum).

Auflagen:

- I Venedig: Francesco Marcolini 1540.
- II Venedig: Francesco Marcolini 1544.
- III Antwerpen: Peeter Coeck / Gillis van Diest 1550 (Übersetzung in französischer Sprache: „Les Antiquites le troisesme liure translaté d'italien en franchois“).
- IV Venedig: Nicolini da Sabbio 1551.
- V Venedig: Francesco Rampazetto 1562.

Besitznachweise:

- I Bonn, Kunsthistorisches Institut der Rheinischen Friedrich Wilhelms-Universität  
Rom, Bibliotheca Hertziana
- II Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
- III München, Bayerische Staatsbibliothek  
Leiden, Universiteitsbibliotheek
- IV Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
- V Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Abb. 11–14

**Nr. 15****Cornelis Teunissen-Anthoniszoon (Stecher)***Der Turmbau zu Babel*, 1547

Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. A 1641  
Einzelblatt

Radierung: 323 x 383 mm



Text: ALST. OP. THOECHSTE. WAS. / MOST. HET. DOEN. NIET. VALLEN;  
 Bezeichnung o. r.: BABELON. / GENESIS. 14; im Bildfeld: CAT / 1547

Literatur (zur Graphik): Passavant 1860–1864, Bd. 3, S. 31, Kat. 2; Le Blanc 1854–1890, Bd. 4, S. 23, Kat. 3; Nagler 1858–1879, Bd. 2, S. 285, Kat. 23; Wurzbach 1906–1911, Bd. 1, S. 23, Kat. 2; Hollstein 1949–2006, Bd. 30, S. 8, Kat. 1; Haeger 1986, S. 133–150; Halsema-Kubes / Kloek 1986, S. 281, Kat. 157; Armstrong 1990, S. 105–114; Minkowski 1991, S. 36–37, Taf. 11; Wegener 1995, S. 21–22, Abb. 9.

Besitznachweise:

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett  
 Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, Kupferstichkabinett  
 Coburg, Veste Coburg, Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett  
 Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung  
 Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlungen Schloss Ambras  
 Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Cabinet des Estampes  
 London, British Museum, Department of Prints and Drawings

Abb. 15

## Nr. 16

**Marten van Heemskerck (Inventor), Dirk Volckertszoon Coornhert (Stecher)**  
*Allegorie auf die Gefahr des menschlichen Ehrgeizes*, 1549

Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Prentenkabinett  
 Einzelblatt

Radierung auf zwei Platten: 436 x 287 mm (linke Platte), 438 x 286 mm (rechte Platte)  
 Text: Proruit en praeceps graviori turbine, quisquis / Magna petit: veluti culmina summa  
 cadunt. – Tutius ut graditur, modica qui sorte beatus / AEqualem Vite gaudet adesse Viam.  
 Bezeichnung u. r.: Martinūs Heemskerck Inventor. / DVCüerenhert fecit / 1549. m 14

Literatur (zur Graphik): Kerrich 1829, S. 93–94; Veldman 1977a, S. 80; Halsema-Kubes / Kloek 1986, S. 261–262, Kat. 143; Veldman 1986, S. 18–20, Kat. 1; Veldman 1991, S. 209, Kat. 5501.054; Veldman 1994, S. 143, Kat. 455; Puhmann 1999, S. 92.

Besitznachweise:

Wien, Graphische Sammlung Albertina  
 Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Cabinet des Estampes  
 Cambridge, Fitzwilliam Museum, Department of Paintings, Drawings and Prints  
 Leiden, Universiteit, Kunsthistorisch Instituut, Bibliothek en Prentenkabinett

Abb. 16

## Nr. 17

**Marten van Heemskerck (Inventor), Hieronymus Cock (Verleger)**  
*Landschaft mit dem heiligen Hieronymus*, 1552

Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Inv. 5581

## Einzelblatt

## 1. Zustand

Radierung: 225 x 365 mm

Bezeichnung im Bildfeld: Martinus / Hemstkirc- / ken inue.; u. M.: Cock fecit 1552

Literatur (zur Graphik): Wurzbach 1906–1911, Bd. 1, S. 304, Kat. 14; Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 189, Kat. 427; Hollstein 1949–2006, Bd. 8, S. 248, Kat. 596; Kandler 1969, S. 39–40, S. 125, Anm. 108; De Pauw-De Veen 1970, S. 60, Kat. 143; Riggs 1977, S. 279–280, Kat. 51; Grosshans 1980, Abb. 87a; Von Bruegel bis Rubens 1992, S. 558–559, Kat. 144.1 (Wolfgang Savelsberg); Veldman 1994, S. 249, Kat. 588.

## Zustände:

- I. Bezeichnung im Bildfeld: Martinus / Hemstkirc- / ken inue.; u. M.: Cock fecit 1552  
 II Bezeichnung im Bildfeld: Martinus / Hemstkirc- / ken inue.; u. M.: Cock fecit 1552; u. r.: H. h. ex.

## Besitznachweise:

- I München, Staatliche Graphische Sammlung  
 Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung Schloss Ambras  
 Wien, Graphische Sammlung Albertina  
 Leiden, Universiteit, Kunsthistorisch Instituut, Bibliotheek en Prentenkabinet  
 II Wien, Graphische Sammlung Albertina  
 Cambridge, Fitzwilliam Museum, Department of Paintings, Drawings and Prints  
 Paris, Bibliothèque Nationale, Département Estampes et Photographie  
 Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Prentenkabinet

Abb. 17

**Nr. 18****Marten van Heemskerck (Inventor), Hieronymus Cock (Verleger), Joannes und Lucas van Duetecum (Stecher?)***Amphitheatrum sive Arena*, o. J. (1560er Jahre)

Wien, Graphische Sammlung Albertina

## Einzelblatt

## 1. Zustand

Radierung, Kupferstich: 328 x 422 mm

Text: AMPHITHEATRVM / siue / ARENA – TAVRILIORVM AD IMITATIONEM  
 ANTIQVORVM ROMANORVM IN THEATRIS EXHIBITORVM GRAPHICA  
 EFFIGIATIO

Bezeichnung u. l.: Martinus uan / hemskerck inv. / H. Cock excude.

Literatur (zur Graphik): Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 189, Kat. 444; Hollstein 1949–2006, Bd. 8, S. 248, Kat. 593; De Pauw-De Veen 1970, S. 69–70, Kat. 162; Riggs 1977, S. 340, Kat. 120; Grosshans 1980, S. 203–207; Kat. 78, Abb. 222; Veldman 1994, S. 252, Kat. 590; Nalis 1998, Bd. 2, S. 54, Kat. 220.

## Zustände:

- I. Text: AMPHITHEATRVM / siue / ARENA – TAVRILIORVM AD IMITATIONEM ANTIQVORVM ROMANORVM IN THEATRIS EXHIBITORVM GRAPHICA EFFIGIATIO  
Bezeichnung u. l.: Martinus uan / hemskerck inv. / H. Cock excude.
- II Text: AMPHITHEATRVM / siue / ARENA – TAVRILIORVM AD IMITATIONEM ANTIQVORVM ROMANORVM IN THEATRIS EXHIBITORVM GRAPHICA EFFIGIATIO  
Bezeichnung u. l.: Martinus uan / hemskerck inv. / Theodorus Galle excud.

## Besitznachweise:

- I Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, Kupferstichkabinett  
München, Staatliche Graphische Sammlung  
Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung Schloss Ambras  
Wien, Graphische Sammlung Albertina  
Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Cabinet des Estampes  
Cambridge, Fitzwilliam Museum, Department of Paintings, Drawings and Prints  
El Escorial, Biblioteca de El Escorial  
Leiden, Universiteit, Kunsthistorisch Instituut, Bibliothek en Prentenkabinet  
Paris, Bibliothèque Nationale, Département Estampes et Photographie
- II Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Cabinet des Estampes  
Cambridge, Fitzwilliam Museum, Department of Paintings, Drawings and Prints  
Copenhagen, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamling

Abb. 18

**Nr. 19****Marten van Heemskerck (Inventor), Philippe Galle (Verleger)***Entrückung des Elias*, 1571Wien, Graphische Sammlung Albertina  
Einzelblatt

Kupferstich: 173 x 325 mm

Text: IGNIVOMO INVECTVS RAPTATVR IN AETHERA CVRRV THESBITES, VATI QVE HELISAEO PALLIA LINQVIT.

Bezeichnung u. r.: MARTINVS / HEEMSKERCK / INVENTOR / PGALLE FECIT

Literatur (zur Graphik): Hollstein 1949–2006, Bd. 8, S. 245, Kat. 365; Dolders 1987, S. 56, Kat. 5601.015; Veldman 1993b, Bd. 1, S. 122, Kat. 138; Sellink / Leesberg 2001, Bd. 1, S. 65, Kat. 40.

## Besitznachweise:

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, Kupferstichkabinett  
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett  
El Escorial, Biblioteca de El Escorial  
Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlungen Schloss Ambras  
Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet  
Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet  
Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Cabinet des Estampes

**Nr. 20****Marten van Heemskerck (Inventor), Philippe Galle (Verleger)***Die acht Weltwunder, 1572*

Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet  
 Serie ohne separates Frontispiz, 8 n. n. Tafeln

## 8. Tafel – 1. Zustand

Kupferstich: 214 x 264 mm

Text: AMPHITEATRVM – ADIICIT HIS VATES, CVIVS SE BILBILIS ORTV / IACTAT,  
 CAESAREI SACRVM DECVS AMPHITHEATRI: – QVÆ MVNDI SPECIEM MOLES  
 MENTITA GLOBOSAM, / ACCEPIT CAVA POPVLOS, LVDOS QVE PARAVIT.

Bezeichnung u. M.: Martinus / Heemkerck Inuentor

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 160, Kat. 1584; Hollstein 1949–2006,  
 Bd. 7, S. 80, Kat. 421; Di Macco 1971, S. 438, Kat. 74; Grosshans 1980, Abb. 221; Veldman  
 1986, S. 104–105, Kat. 12.8, Abb. 61; Dolders 1987, S. 383, Kat. 5601.101:8; Luciani 1993,  
 S. 190; Veldman 1994, S. 193, S. 197, Kat. 520; Garms 1995, Bd. 1, S. 153, Bd. 2, S. 139,  
 C96; Sellink / Leesberg 2001, Bd. 3, S. 179, S. 187, Kat. 485; Stritt 2004, Abb. 38.

Literatur (zur Publikation): Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 5, S. 252; Wurzbach 1906–  
 1911, Bd. 1, S. 567, Kat. 15; Hollstein 1949–2006, Bd. 7, S. 80, Kat. 414–421; Veldman  
 1986, S. 94–106, Kat. 12; Dolders 1987, S. 376–383, Kat. 5601.101:1–8; Veldman 1994, S.  
 192–197, Kat. 513–520; Sellink / Leesberg 2001, Bd. 3, S. 177–187, Kat. 478–485.

## Zustände:

I. Text: AMPHITEATRVM – ADIICIT HIS VATES, CVIVS SE BILBILIS ORTV /  
 IACTAT, CAESAREI SACRVM DECVS AMPHITHEATRI: – QVÆ MVNDI  
 SPECIEM MOLES MENTITA GLOBOSAM, / ACCEPIT CAVA POPVLOS,  
 LVDOS QVE PARAVIT.

Bezeichnung u. M.: Martinus / Heemkerck Inuentor

II Text: AMPHITEATRVM – ADIICIT HIS VATES, CVIVS SE BILBILIS ORTV /  
 IACTAT, CAESAREI SACRVM DECVS AMPHITHEATRI: – QVÆ MVNDI  
 SPECIEM MOLES MENTITA GLOBOSAM, / ACCEPIT CAVA POPVLOS,  
 LVDOS QVE PARAVIT.

Bezeichnung u. M.: Martinus / Heemkerck Inuentor; u. r.: 8

Abb. 19

**Nr. 21****Hieronymus Cock (Zeichner, Stecher, Verleger)***Praecipua aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monumenta, 1551*

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.F.21

Frontispiz, 19 n. n. Tafeln (unvollständiges Exemplar; Radierungen dicht am Bildrand beschnitten, Plattenränder nicht erhalten)

Titelblatt: PRÆCIPVA ALIQVOT ROMANÆ / ANTIQVITATIS RVINARVM /  
MONIMENTA, VIVIS PROSPECTI- / BVS, AD VERI IMITATIONEM / AFFABRE  
DESIGNATA / In florentiss. Antuerpia per Hiro. Coc / Mense Maio, Anno M. D. LI. / CVM.  
CAESA. / PRIVILEGIO AD / VIII AN.

#### 1. Tafel

Radierung: 230 x 323 mm (Darstellung)

Text: COLOSSÆI RO A BARBARIS / DIRVTI, PROSPECTVS · i ·

Bezeichnung o. l.: · AA ·; u. M.: COCK · FECIT ·

Literatur (zur Graphik): Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 180, S. 183, Kat. 24; Kandler 1969, S. 146, Kat. 3, Abb. 92; Riggs 1977, S. 257, Kat. 2; Langemeyer / Schleyer 1976, S. 3, S. 5, Kat. 2; Stoschek 1999, S. 35–36, Abb. 4; Zeitler 1999, Kat. 13.

#### 2. Tafel

Radierung: 231 x 336 mm (Darstellung)

Text: COLOSSÆI · RO · ALIVS PROSPECTVS ·

Bezeichnung o. l.: · A ·

Literatur (zur Graphik): Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 180, S. 183, Kat. 23; Kandler 1969, S. 146–148, Kat. 4, Abb. 93; Riggs 1977, S. 257, Kat. 3; Grelle 1987, S. 35, Kat. 1.1; Burgers 1988, Kat. 16.

#### 3. Tafel

Radierung: 233 x 335 mm (Darstellung)

Text: COLOSSÆI · RO · PROSPECTVS · 3 ·

Bezeichnung o. l.: · B ·

Literatur (zur Graphik): Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 180, S. 183, Kat. 25; Kandler 1969, S. 148–149, Kat. 5, Abb. 100; Riggs 1977, S. 257, Kat. 4; Grelle 1987, S. 36, Kat. 1.2.

#### 4. Tafel

Radierung: 223 x 299 mm (Darstellung)

Text: COLOSSÆI · RO · PROSPECTVS · 4 ·

Bezeichnung o. r.: · C ·

Literatur (zur Graphik): Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 181, S. 183, Kat. 26; Kandler 1969, S. 149–150, Kat. 6, Abb. 97; Riggs 1977, S. 258, Kat. 5; Grelle 1987, S. 37, Kat. 1.3.

#### 5. Tafel

Radierung: 300 x 223 mm (Darstellung)

Text: COLO<sup>S</sup>SÆI · RO · PROSPECTVS · 5 ·

Bezeichnung u. l.: H. COCK · FE · / 1550; o. l.: · D ·

Literatur (zur Graphik): Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 180, S. 183, Kat. 27; Kandler 1969, S. 150, Kat. 7, Abb. 105; Riggs 1977, S. 258, Kat. 6; Grelle 1987, S. 38, Kat. 1.4.

#### 6. Tafel

Radierung: 271 x 203 mm (Darstellung)

Text: COLOSSÆI RO · PROSPECTVS · 6 ·

Bezeichnung o. r.: · E ·

Literatur (zur Graphik): Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 180, S. 183, Kat. 28; Riggs 1977, S. 258, Kat. 7; Oehler 1997, S. 179–180, Kat. 39.1.

#### 7. Tafel

Radierung: 317 x 224 mm (Darstellung)

Text: COLOSSÆI · RO · PROSPECTVS · 7 ·

Bezeichnung o. r.: · F ·

Literatur (zur Graphik): Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 180, S. 183, Kat. 29; Riggs 1977, S. 258, Kat. 8; Grelle 1987, S. 39, Kat. 1.5.

#### 8. Tafel

Radierung: 217 x 307 mm (Darstellung)

Text: COLOSSÆI RO · PROSPECTVS · 8 ·

Bezeichnung u. l.: · H · COCK · F · 0551; o. r.: · G ·

Literatur (zur Graphik): Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 181, S. 183, Kat. 30; Riggs 1977, S. 258, Kat. 9; Grelle 1987, S. 40, Kat. 1.6; Von Bruegel bis Rubens 1992, S. 492, Kat. 111.1; Zeitler 1999, S. 11, Kat. 14.

#### 14. Tafel

Radierung: 220 x 315 mm (Darstellung)

Text: SEPTIZONII SEVERI IMP CVM CONTIGVIS / RVINIS, PROSPECTVS VNVS,

Bezeichnung o. l.: · P ·; u. r.: COCK · F ·

Literatur (zur Graphik): Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 182–183, Kat. 38; Riggs 1977, S. 260, Kat. 17; Grelle 1987, S. 46, Kat. 1.12; Stoschek 1999, S. 37, Abb. VI.

#### 9. Tafel

Radierung: 199 x 299 mm (Blatt, Radierung dicht am Bildrand beschnitten, Plattenränder nicht erhalten)

Text: PROSPECTVS COLOSSÆI CVM ÆDIBVS ET VARIIS RVINIS / ILLI CONTIGVIS,

Bezeichnung o. l.: · H ·; u. r.: COCK · FE ·

Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, Sc. 24, F. N. 39765

(nicht im Exemplar der Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, Rom, Sign.

18.1.F.21)

Literatur (zur Graphik): Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 181, S. 183, Kat. 31; Riggs 1977, S. 258, Kat. 10; Grelle 1987, S. 41, Kat. 1.7; Aslan 1997, S. 38–39.

Literatur (zur Publikation): Heineken 1778–1790, Bd. 4, S. 234; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 3, S. 128; Le Blanc 1854–1890, Bd. 2, S. 31, Kat. 96–154; Graesse 1859–1869 (1950), Bd. 2, S. 205; Nagler 1858–1879, Bd. 3, S. 270, Kat. 2; Brunet 1860–1880, Bd. 2, Sp. 114; Wurzbach 1906–1911, Bd. 1, S. 304, Kat. 5; Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 180–183, Kat. 22–34; Borroni 1962, S. 88, Kat. 7936; Kandler 1969, S. 46–62, S. 128, Anm. 131; De Pauw-De Veen 1970, S. 70, Kat. 163; Langemeyer / Schleyer 1976, S. 2–8; Riggs 1977, S. 256–265, Kat. 1–25; Grelle 1987, S. 31–52, Kat. 1; Kissner 1990, S. 51, Kat. 92; Savelsberg 1992, S. 225; Incisioni Romane dal 500 all'800 1993, S. 24; Davis 1994, S. 75, Kat. 3.10; Aslan 1997, S. 38; Stoschek 1999, S. 35–38; Zeitler 1999, Kat. 13–17; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 197, Kat. 1959.

Auflagen (nach Grelle 1987, S. 33):

I Antwerpen: Hieronymus Cock 1551.

- II Antwerpen: Hieronymus Cock 1561 (?).  
 III Antwerpen: Carel Allaert o. J. (nach 1570?).

Besitznachweise:

Rom, Museo di Roma  
 Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe  
 München, Staatliche Graphische Sammlung  
 Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung  
 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek  
 Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Cabinet des Estampes

Abb. 20–23

## Nr. 22

**Jan und Lucas van Duetecum (Stecher?), Hieronymus Cock (Verleger)**

*Ansichten römischer Ruinen*, 1561

Serie ohne Frontispiz, 12 n. n. Tafeln

### 1. Tafel

Radierung und Kupferstich: 242 x 329 mm (Platte)

Text: PROSPECTVS COLOSSÆI CVM ÆDIBVS ET VARIIS RVINIS ILLI CONTIGVIS

Bezeichnung u. r.: h. cock excu

Wien, Graphische Sammlung Albertina

Literatur (zur Graphik): Kandler 1969, S. 66, Abb. 26; Riggs 1977, S. 296, Kat. 98; Davis 1994, S. 75, Kat. 3.10; Nalis 1998, Bd. 2, S. 41, 44, Kat. 204.

### 6. Tafel

Radierung und Kupferstich: 232 x 323 mm (Platte)

Text: Amphitheatri Romani typus.

Bezeichnung u. r.: H · Cock excude ·

Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet

Literatur (zur Graphik): Kandler 1969, S. 67, S. 151–152, Kat. 9, Abb. 3; Riggs 1977, S. 297, Kat. 103; Nalis 1998, Bd. 2, S. 42, 46, Kat. 209.

Literatur (zur Publikation): Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 3, S. 128; Oberhuber 1967, S. 32; Kandler 1969, S. 63–72, S. 130, Anm. 167; De Pauw-De Veen 1970, S. 70–71, Kat. 165–166; Kelsch 1975, Bd. 2, S. 6, Kat. 7; Riggs 1977, S. 296–299, Kat. 98–109; Grelle 1987, S. 33, Kat. E.II; Burgers 1988, Kat. 15; Nalis 1998, Bd. 2, S. 41–49, Kat. 204–215.

Besitznachweise:

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, Kupferstichkabinett  
 Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung  
 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek  
 Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer  
 Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Cabinet des Estampes  
 Copenhagen, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamling  
 El Escorial, Biblioteca de El Escorial

Paris, Bibliothèque Nationale, Département Estampes et Photographie  
 Stockholm, Nationalmuseum, Gravyr och Handteckningsamlingen

Abb. 24–25

**Nr. 23**

**Joannes und Lucas van Duetecum (Stecher?), Hieronymus Cock (Verleger)**

*Operum Antiquorum Romanorum*, 1562

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.4.C.24

16 n. n. Tafeln (mit Zählung des Frontispizes, unvollständiges Exemplar)

Titelblatt: OPERVM ANTIQVORVM ROMANORVM / HINC INDE PER DIVERSAS  
 EVROPAE / REGIONES EXTRVCTORVM RELI= / QVIAS AC RVINIS SAECVLIS  
 OMNI= / BVS SVSPICIENDAS NON MINVS VERE / QVAM PVL CERRIME  
 DEFORMATAS / LIBELLVS HIC NOVVS CONTINET / Hieronymus Cock picktor  
 Anuerpianus / excudebadt / CVM GRATIA ET PRIVILEGIO RE. / 1562.

Frontispiz

Radierung, Kupferstich: 209 x 148 mm (Platte), 258 x 174 mm (Blatt)

Literatur (zur Graphik): Kandler 1969, S. 73, Abb. 3; Riggs 1977, S. 299, Kat. 110; Nalis  
 1998, Bd. 2, S. 65, S. 70, Kat. 234.

3. Tafel

Radierung, Kupferstich: 153 x 214 mm (Platte), 173 x 253 mm (Blatt)

Literatur (zur Graphik): Riggs 1977, S. 302, Kat. 125; Nalis 1998, Bd. 2, S. 66, S. 72, Kat.  
 238.

7. Tafel

Radierung, Kupferstich: 203 x 153 mm (Platte), 256 x 174 mm (Blatt)

Bezeichnung o. r.: H · Cock excu

Literatur (zur Graphik): Kandler 1969, S. 151, Kat. 8, Abb. 2; Riggs 1977, S. 300, Kat. 111;  
 Oehler 1997, S. 97–98, Kat. 20.1; Nalis 1998, Bd. 2, S. 68, S. 75, Kat. 245.

8. Tafel

Radierung, Kupferstich: 210 x 152 mm (Platte), 255 x 173 mm (Blatt)

Bezeichnung o. l.: H. Cock ex

Literatur (zur Graphik): Riggs 1977, S. 300, Kat. 112; Nalis 1998, Bd. 2, S. 65, S. 70, Kat.  
 243.

9. Tafel

Radierung, Kupferstich: 150 x 208 mm (Platte), 173 x 253 mm (Blatt)

Literatur (zur Graphik): Riggs 1977, S. 300, Kat. 116; Garms 1995, Bd. 1, S. 139–140, Bd. 2,  
 S. 157, C104; Nalis 1998, Bd. 2, S. 67, S. 74, Kat. 242.

13. Tafel

Radierung, Kupferstich: 148 x 209 mm (Platte), 169 x 258 mm (Blatt)

Bezeichnung o. l.: H · Cock ex ·



Literatur (zur Graphik): Riggs 1977, S. 301, Kat. 119; Nalis 1998, Bd. 2, S. 67, S. 73, Kat. 241.

#### 14. Tafel

Radierung, Kupferstich: 155 x 212 mm (Platte), 173 x 258 mm (Blatt)

Bezeichnung o. l.: Cum priuilegio regio; o. M.: H · Cock ex

Literatur (zur Graphik): Riggs 1977, S. 302, Kat. 127; Nalis 1998, Bd. 2, S. 66, S. 71, Kat. 236.

#### 15. Tafel

Kupferstich, Radierung: 212 x 153 mm (Platte), 258 x 173 mm (Blatt)

Bezeichnung u. l.: H · Cock · ex · cum Privilegio / Regis

Literatur (zur Graphik): Riggs 1977, S. 300, Kat. 113; Nalis 1998, Bd. 2, S. 67, S. 74, Kat. 244.

Literatur (zur Publikation): Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 3, S. 128; Nagler 1858–1879, Bd. 3, S. 270, Kat. 3; Le Blanc 1854–1890, Bd. 2, S. 31, Kat. 155–175; Wurzbach 1906–1911, Bd. 1, S. 304, Kat. 6; Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 184, Kat. 36–56; Borroni 1962, S. 104, Kat. 7948; Kandler 1969, S. 72–77, S. 132, Anm. 185; De Pauw-De Veen 1970, S. 71–72, Kat. 167; Riggs 1977, S. 299, Kat. 110; Kissner 1990, S. 51, Kat. 91; Davis 1994, S. 75, Kat. 3.10; Nalis 1998, Bd. 2, S. 65–79, Kat. 234–254; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 197, Kat. 1960.

Auflagen (nach Grelle 1987, S. 33; Nalis 1998, Bd. 2, S. 65–79):

- I     Antwerpen: Hieronymus Cock 1562.
- II    Amsterdam: Michael Colijn o. J.
- III   Amsterdam: Cornelis Danckerts o. J.
- IV    Amsterdam: Frederick de Witt o. J.

Besitznachweise:

- I     München, Staatliche Graphische Sammlung  
Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek  
Wien, Graphische Sammlung Albertina  
Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Cabinet des Estampes  
Cambridge, Fitzwilliam Museum, Department of Paintings, Drawings and Prints  
Leiden, Universiteitsbibliotheek, Bibliotheca Thysiana  
London, British Museum, Department of Prints and Drawings  
Paris, Bibliothèque Nationale, Département Estampes et Photographie
- II    Copenhagen, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamlng
- III   New York, Metropolitan Museum of Art
- IV    Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Cabinet des Estampes  
London, British Museum, Department of Prints and Drawings  
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Prentenkabinet

#### Nr. 24

**Hendrik van Cleef (Inventor), Theodor Galle (Verleger)**

*Ruinarum vari Prospectus Ruriumque aliquot Delineationes*, o. J. (nach 1612)

Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, vol. 27 M 33, F. C. 10610–10621  
27 teilweise num. Tafeln (mit Zählung des Frontispizes)

unvollständiges Exemplar

Radierungen dicht am Plattenrand beschnitten, in einen Band eingeklebt

Titelblatt: RVINARVM VARI PROSPECTVS. RVRIVMQ. ALIQVOT DELINEATIONES.  
/ Depingebat Henricus à Cleue. Excudebat Theodorus Gallæus

2. n. n. Tafel

Kupferstich: 173 x 243 mm (Platte)

Text: Colisei prospectus.

Bezeichnung im Bildfeld: HVC (ligiert); u. l.: Henri. Cliuen. inuen.; u. r.: Philipp. Gall.  
excud.

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 160, Kat. 1593; Hollstein 1949–2006,  
Bd. 4, S. 170, Kat. 2; Hollstein 1949–2006, Bd. 7, S. 80, Kat. 424; Kandler 1969, S. 154, Kat.  
12, Abb. 6.

3. n. n. Tafel

Kupferstich: 173 x 244 mm (Platte)

Text: Coliseum Romanum.

Bezeichnung im Bildfeld: HVC (ligiert); u. l.: Henri. Cliuen. inuen.; u. r.: Philipp. Gall.  
excud.

HVC (ligiert)

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 160, Kat. 1593; Hollstein 1949–2006,  
Bd. 4, S. 170, Kat. 3; Hollstein 1949–2006, Bd. 7, S. 80, Kat. 425; Kandler 1969, S. 154–155,  
Kat. 13, Abb. 7; Das Colosseum 2006, S. 4, Abb. 3.

4. n. n. Tafel

Kupferstich

Text: Colisei prospectus.

Bezeichnung im Bildfeld: HVC (ligiert); u. l.: Henri. Cliuen. inuen.; u. r.: Philipp. Gall.  
excud.

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 160, Kat. 1593; Hollstein 1949–2006,  
Bd. 4, S. 170, Kat. 4; Hollstein 1949–2006, Bd. 7, S. 80, Kat. 426; Kandler 1969, S. 155, Kat.  
14, Abb. 8.

6. n. n. Tafel

Kupferstich: 175 x 243 mm (Platte)

Text: Colisei prospectus.

Bezeichnung im Bildfeld: HVC (ligiert); u. l.: Henri. Cliuen. inuen.; u. r.: Philipp. Gall.  
excud.

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 160, Kat. 1593; Hollstein 1949–2006,  
Bd. 4, S. 170, Kat. 6; Hollstein 1949–2006, Bd. 7, S. 80, Kat. 428; Kandler 1969, S. 156–157,  
Kat. 15, Abb. 9; Grelle 1987, S. 59, Kat. 2.3; Garms 1995, S. 139, Kat. C100.

14. Tafel

Kupferstich: 174 x 242 mm (Platte)

Text: Forum boarium, Romæ.

Bezeichnung im Bildfeld: HVC (ligiert); u. l.: Henri Cliuen inuen.; u. r.: Philipp. Gall. excud.;  
num. u. l.: 14.

Literatur (zur Graphik): Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 170, Kat. 14; Hollstein 1949–2006, Bd. 7, S. 80, Kat. 436; Kandler 1969, S. 222–223, Kat. 70; Grelle 1987, S. 63, Kat. 2.7.

#### 7. Tafel

Kupferstich: 175 x 245 mm (Platte)

Text: *Thermæ Caracallæ*.

Bezeichnung im Bildfeld: HVC (ligiert); u. l.: Henri Cliven. inuen.; u. r.: Philipp. Gall. excud.; num. u. l.: 7.

Literatur (zur Graphik): Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 170, Kat. 7; Hollstein 1949–2006, Bd. 7, S. 80, Kat. 429; Kandler 1969, S. 80, S. 89; Grelle 1987, S. 60, Kat. 2.4.

Literatur (zur Publikation): Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 3, S. 566; Van Mander / Hymans 1884–1885, Bd. 1, S. 272; Wurzbach 1906–1911, Bd. 1, S. 288–289, Kat. 1–4, S. 566–567, Kat. 26; Ashby 1916b, S. 24, 54, 62, 101, Abb. 26, 32, 52, 53; Thieme / Becker 1907–1950, Bd. 7, S. 97 (Zimmermann); Thieme / Becker 1907–1950, Bd. 13, S. 105 (Haeghen); Popham 1932, S. 148, Kat. 1, Taf. 48; Hollstein 1949–2006, Bd. 4, S. 170, Kat. 1–38; Hollstein 1949–2006, Bd. 7, S. 80, Kat. 423–460; Terlinden 1960, S. 165–174; Terlinden 1961, S. 101–104; Borroni 1962, S. 88, Kat. 7933; Kandler 1969, S. 78–92, S. 132–133, Anm. 190; Chiarini 1971, S. 7; *Il paesaggio nel disegno del Cinquecento europeo* 1972, S. 112; Catelli Isola / Beltrame Quattrocchi 1975, S. 19–20; Tevere 1986, S. 44–45; Grelle 1987, S. 53–69, Kat. 2; Kissner 1990, S. 50, Kat. 89–90; *Incisioni Romane dal 500 all' 800* 1993, S. 28–29; Aslan 1997, S. 44; Sellink / Leesberg 2001, Bd. 4, S. 249–250, Kat. R18.

Auflagen (nach Grelle 1987, S. 55; Sellink / Leesberg 2001, Bd. 4, S. 249–250, Kat. R18):

I Antwerpen: Philippe Galle o. J. (ca. 1585–1590).

II Antwerpen: Theodor Galle o. J. (nach 1612).

#### Besitznachweise:

- I Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett (unvollständig)
- Wien, Graphische Sammlung Albertina
- Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet
- Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, Cabinet des Estampes
- El Escorial, Biblioteca de El Escorial (unvollständig)
- Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes
- Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Prentenkabinet
- Stockholm, Nationalmuseum
- II Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, Cabinet des Estampes
- New York, Metropolitan Museum of Art (unvollständig)
- Stockholm, Nationalmuseum

Abb. 26–30

#### Nr. 25

##### Antoine Lafréry (Verleger)

*Speculum Romanae Magnificentiae*, o. J.

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dm 505-1740 raro

Titelblatt: SPECVLVM / ROMANAE / MAGNIFICEN= / TIAE. / OMNIA FERRE  
QVAECVNQ. / IN VRBE MONVMENTA / EXTANT. PARTIM IVXTA / ANTIQVAM.

PARTIM IVXTA / HODIERNAM FORMAM / ACCVRATISS. DELINEATA /  
 REPRÆSENTANS / Accesserunt non pauca, tum an / tiquarum, tum modernarum / rerum  
 Urbis figuræ nunquam / antehac æditæ.

Einzelblatt

Radierung: 234 x 334 mm (Platte), 340 x 490 mm (Blatt)

Text: · THEATRVM · SIVE · COLISEVM · ROMANVM ·

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 160, Kat. 1585; Hülsen 1921, S. 146,  
 Kat. 19; Kelsch 1975, Bd. 2, S. 23, Kat. 54; McGinnis / Mitchell 1976, Kat. 115; Capgrave /  
 Delli 1982, S. 108; Davis 1994, S. 119–120, Kat. 7.2.

Literatur (zur Publikation): Ehrle 1908; Hülsen 1921, S. 121–170; Lowry 1952, S. 46–50;  
 Fischer 1972, S. 10–17; Mortimer 1974, Bd. 1, S. 357–364, Kat. 247; McGinnis / Mitchell  
 1976; Brilliant 1978, S. 318–319; Kissner 1990, S. 109–114, Kat. 227–229; Reiss & Sohn  
 2002; Corsi / Ragionieri 2004.

Besitznachweise:

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek

Abb. 32

**Nr. 26**

**Étienne Du Pérac (Zeichner, Stecher), Lorenzo della Vaccheria (Verleger)**

*I Vestigi dell'Antichità di Roma*, 1575

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 528-1750 gr raro

40 Tafeln (ohne Zählung des Frontispizes und der Dedikation)

Bildränder beschnitten, Plattenrand nicht erhalten

Titelblatt: I VESTIGI / DELL' ANTICHITÀ DI ROMA / RACCOLTI ET RITRATTI IN  
 PERSPETTIVA / CON OGNI DILIGENTIA / DA STEFANO DV PERAC PARISINO /  
 ALL' III.<sup>MO</sup> ET ECCELL.<sup>MO</sup> SIG. / IL SIG. GIACOMO BVONCOMPAGNI /  
 GOVERNATOR GENERALE / DI SANTA CHIESA / IN ROMA appresso Lorenzo della  
 Vaccheria alla / insegna della palma. Con priuilegio del Som Pont / L'anno mdlxxv // Senza  
 temer' di tempo / ò di sua rabbia. / E pur la fama d'un / mortal non domo.

16. Tafel

Radierung: 214 x 378 mm (Darstellung mit Schriftfeld)

Text: Vestigij della parte di fuori dell' Anfiteatro di Tito, qual fu primo edificato da  
 Vespasiano suo padre, poi da lui dedicato, Fu questo edificio di pietra d' trauertino, e' diforma  
 ouale, ornato con pilastri, e' colonne di mezzo rileuo, d' opera dorica, / Ionica, e' corinthia,  
 Hoggi si uede gran parte rouinato, et si chiama uolgarmente il Coliseo, al segno .A. era la  
 Meta sudante cosi chiamata da gli Antichi perche da lei uscua una fontana con gran copia  
 d'acqua.

Bezeichnung u. r.: 16

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 160, Kat. 1587; Zerner 1965, S. 509; Kandler 1969, S. 153, Kat. 11, Abb. 5; Grelle 1987, S. 73; Stoschek 1999, S. 47, S. 49, Abb. XIX, S. 59, Anm. 110.

Literatur (zur Publikation): Cicognara 1821 (1960), Bd. 2, S. 209, Kat. 3821; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 2, S. 86–87; Robert-Dumesnil 1835–1871 (1967), Bd. 8, S. 92, Kat. 1–49; Le Blanc 1854–1890, Bd. 3, S. 164, Kat. 11–50; Brunet 1860–1880, Bd. 2, Sp. 887–888; Duplessis 1880, S. 347; Ehrle 1908, S. 10; Ashby 1915b, S. 400–421; Ashby 1916°, S. 358–359; Ashby 1916b, S. 22, 137, 144, Abb. 3, 84; Baer / Fowler 1961, S. 93–94; Borroni 1962, S. 108–110, Kat. 7957; Wittkower 1964, S. 52–53, 56, 67; Zerner 1965, S. 507–512; Oberhuber 1966, S. 155–156; Kandler 1969, S. 92–105, S. 156, Anm. 210; Catelli Isola / Beltrame Quattrocchi 1975, S. 30–31; Tevere 1986, S. 44; Grelle 1987, S. 71–96, Kat. 3; Kissner 1990, S. 66, Kat. 125, S. 281, Kat. 704; Incisioni romane dal 500 all’800 1993, S. 30; Davis 1994, S. 48–49, Kat. 2.11; Aslan 1997, S. 46; Stoschek 1999, S. 47–49; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 235, Kat. 2352–2359.

Auflagen (nach Grelle 1987, S. 73–75):

- I Rom: Lorenzo della Vaccheria 1575
- II Rom: Andrea und Michelangelo Vaccaro o. J. (nach 1607)
- III Rom: Goert van Schayck 1621
- IV Rom: Giovanni Battista De Rossi 1639
- V Rom: Giovanni Battista De Rossi 1653
- VI Rom: Giovanni Battista De Rossi 1671
- VII Rom: Giovanni Battista De Rossi 1680
- VIII Rom: Giuseppe Giulio De Rossi 1709
- IX Rom: Carlo Losi 1773

Besitznachweise:

- I Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell’Arte  
Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
Rom, The British School at Rome, Library  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
- II Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell’Arte  
Rom, The British School at Rome, Library
- III Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe  
Rom, Museo di Roma  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
- IV Rom, Deutsches Archäologisches Institut, Bibliothek
- V Rom, The British School at Rome, Library
- VI Rom, The British School at Rome, Library
- VII London, British Museum, Department of Prints and Drawings
- VIII The British School at Rome, Library
- IX Rom, Deutsches Archäologisches Institut, Bibliothek  
Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
Rom, Museo di Roma

**Nr. 27****Bernardo Gamucci (Verfasser), Giovanni Varisco (Verleger)***Libri Quattro dell'Antichità della Città di Roma, 1565*

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-1650 raro

Frontispiz, 6 n. n. S., 200 S., 38 n. n. Illustrationen, 1 Klapptafel

Titelblatt: LIBRI QVATTRO / DELL'ANTICHITÀ / DELLA CITTA / DI ROMA, /  
 RACCOLTE SOTTO BREVIATA / DA DIVERSI ANTICHI ET MODERNI / Scrittori, per M.  
 BERNARDO Gamucci / da San Gimignano: / CON NVOVO ORDINE FEDELMENTE /  
 descritte, & rappresentate con bellissime figure, nel modo / che quelle a' tempi nostri si  
 ritrovano. / Con Priuilegio. / IN VENETIA, per Gio. Varisco, e Compagni. / M.D.LXV.

2. Illustration, S. 20

Holzschnitt: 73 x 126 mm (Darstellung), 212 x 153 mm (Blatt)

Text: FORO ROMANO.

3. Illustration, S. 22

Holzschnitt: 73 x 125 mm (Darstellung), 212 x 154 mm (Blatt)

Text: ARCO DI SETTIMIO.

8. Illustration, S. 41

Holzschnitt: 125 x 73 mm (Darstellung), 212 x 150 mm (Blatt)

Text: ARCO DI TITO.

9. Illustration, S. 44

Holzschnitt: 74 x 126 mm (Darstellung), 213 x 154 mm (Blatt)

Text. ARCO DI COSTANTINO.

10. Illustration, S. 48

Holzschnitt: 72 x 124 mm (Darstellung), 213 x 155 mm (Blatt)

Text: ANFITEATRO,

Literatur (zur Publikation): Cicognara 1821 (1960), S. 195, Kat. 3743; Graesse 1859–1869  
 (1950), Bd. 3, S. 23; Schudt 1930, S. 389, Kat. 711; Pescarzoli 1957, S. 389–390, Bd. 1, Kat.  
 918; Borroni 1962, S. 104, Kat. 7950; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 64, Kat. 18, Bd. 2, Taf. 33;  
 Adams 1967, Bd. 1, S. 470, Kat. G 203; Sicari 1990, Kat. 110; Di Stefano / Salvi 1991, S. 48,  
 Kat. 167; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 471, Kat. 5241.

Internet: Digitalisat des Exemplars: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-1650/a Coll. rom.:

S. 20 (Foro Romano): <http://rara.biblhertz.it/Dg450-1650a?&p=33>S. 22 (Arco di Settimio): <http://rara.biblhertz.it/Dg450-1650a?&p=35>S. 41 (Arco di Tito): <http://rara.biblhertz.it/Dg450-1650a?&p=54>S. 44 (Arco di Costantino): <http://rara.biblhertz.it/Dg450-1650a?&p=57>S. 48: (Anfiteatro): <http://rara.biblhertz.it/Dg450-1650a?&p=61>

[abgerufen am: 07.08.2011]

Besitznachweise:

Rom, Bibliotheca Hertziana

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
 Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte  
 Rom, Biblioteca Casanatense  
 Rom, Biblioteca Marco Besso  
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz  
 Freiburg, Universitätsbibliothek  
 Heidelberg, Universitätsbibliothek  
 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek

Abb. 34, Abb. 43

**Nr. 28**

**Bernardo Gamucci (Verfasser) , Giovanni Varisco (Verleger)**

*Le Antichità della Città di Roma*, 1569

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-1690/a raro  
 Frontispiz, 7 n. n. Bl., 202 Bl., 38 n. n. Illustrationen

Titelblatt: LE ANTICHITÀ / DELLA CITTÀ / DI ROMA / RACCOLTE SOTTO BREVIITÀ  
 / da diuersi antichi & moderni Scrittori, / per M. BERNARDO Gamucci / da San Gimignano:  
 / ET CON NVOVO ORDINE FEDEL- / mente descritte, & rappresentate con / bellissime  
 figure, nel modo che a' / tempi nostri si ritrouano, / IN QVESTA SECONDA / editione da  
 infiniti errori emendate & / corrette da Thomaso Porcacchi. / CON PRIVILEGIO.  
 Colophon: In Vinegia appresso Giouanni Varisco, / & i compagni. M D LXIX.

2. Illustration, Bl. 20r  
 73 x 126 mm (Darstellung), 100 x 146 mm (Blatt)  
 Text: FORO ROMANO.

3. Illustration, Bl. 21v  
 Holzschnitt: 73 x 126 mm (Darstellung), 100 x 146 mm (Blatt)  
 Text: ARCO DI SETTIMIO.

8. Illustration, Bl. 40v  
 Holzschnitt: 126 x 74 mm (Darstellung), 147 x 99 mm (Blatt)  
 Text: ARCO DI TITO.

9. Illustration, Bl. 43v  
 74 x 126 mm (Darstellung), 100 x 146 mm (Blatt)  
 Text. ARCO DI COSTANTINO.

10. Illustration, Bl. 47v  
 Holzschnitt: 72 x 124 mm (Darstellung), 100 x 147 mm (Blatt)  
 Text: ANFITEATRO,

Literatur (zur Publikation): Ranghiasci 1792–1793, Bd. 1, S. 197, Kat. 303–304; Cicognara  
 1821 (1960), S. 195, Kat. 3744; Schudt 1930, S. 389, Kat. 712–714; Arrigoni / Bertarelli

1939, S. 1, Kat. 1bis; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 390–391, Kat. 919–921; Borroni 1962, S. 104–106, Kat. 7950; Adams 1967, Bd. 1, S. 470, Kat. G 204; Kissner 1990, S. 291, Kat. 744, S. 348, Kat. 980; Sicari 1990, Kat. 111, Kat. 120, Kat. 125; Di Stefano / Salvi 1991, S. 48, Kat. 169, Kat. 172; Davis 1994, S. 46–48, Kat. 2.10; Immagini di Roma 1996, S. 15, Kat. 18; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 471–472, Kat. 5242–5244.

Auflagen (nach Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 471–472):

- I Venedig: Giovanni Varisco 1569
- II Venedig: Giovanni Varisco 1580
- III Venedig: Giovanni Varisco 1588

Besitznachweise:

- I Rom, Archivio Storico Capitolino  
Rom, Biblioteca Marco Besso  
Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz  
Darmstadt, Universitätsbibliothek  
Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek
- II Rom, Bibliotheca Hertziana  
Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
Rom, Biblioteca Casanatense  
Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte  
Rom, Archivio Storico Capitolino  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
- III Rom, Bibliotheca Hertziana  
Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

## Nr. 29

**Giovanni Antonio Dosio (Zeichner), Giovanni Battista de' Cavalieri (Verleger)**

*Urbis Romae Aedificiorum Illustriumquae supersunt Reliquiae*, 1569

Rom, Bibliotheca Hertziana, Ze 1145-1700/a raro

Frontispiz, 50 Tafeln

Titelblatt: COSMO MEDICI / DVCI / FLORENTINOR ET SENENS / VRBIS ROMÆ /  
AEDIFICIORVM ILLVSTRIVMQVÆ / SVPERSVNT RELIQVIÆ SVMMA CVM DILI = /  
GENTIA A IOANNE ANTONIO DOSIO STILO / FERREO VT HODIE CERNVNTVR  
DESCRI = / PTÆ ET A IO BAPTISTA DE CAVALERIIS / AENEIS TABVLIS INCISIS /  
REPRÆSENTATÆ / MDLXIX KAL MAI

23. Tafel

Kupferstich: 151 x 212 mm (Platte), 200 x 296 mm (Blatt)

Text: Via Sacra, quae à Curia ueteri propè arcum Constantini Imp. incipiens, ad Capitolij radices pertingebat.

Bezeichnung u. l.: 23



## 33. Tafel

Kupferstich: 174 x 252 mm (Platte), 199 x 296 mm (Blatt)

Text: Amphitheatrú uulgo Colosseum à Neronis colosso, inter montes Coelium et Esquilias / à Vespasiano Imp. inchoatú, deinde à Tito perfectum, et exornatum.

Bezeichnung u. l.: 33

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 160, Kat. 1586; Kandler 1969, S. 152–153, Kat. 10, Abb. 4.

Literatur (zur Publikation): Cicognara 1821 (1960), Bd. 2, S. 188, Kat. 3704; Brunet 1860–1880, Bd. 1, Sp. 1697; Katalog der Ornamentstich-Sammlung 1894, S. 161, Kat. 977; Hülsen 1933, S. VI–XI; Wachler 1940, S. 235–238; Baer / Fowler 1961, S. 89–90; Borroni 1962, S. 107, Kat. 7953; Adams 1967, Bd. 1, S. 365, Kat. D 861; Kandler 1969, S. 20–35, S. 121, Anm. 64; Dosio / Borsi 1970; Acidini 1976, S. 27–166; Borsi 1976, S. 9–26; Kissner 1990, S. 65, Kat. 120; S. 279, Kat. 698; Roma antica e moderna 2000, S. 22–23, Kat. 7 (Magdalena Rengier); Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 232, Kat. 2317.

## Besitznachweise:

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Kunsthistorisches Institut

Heidelberg, Universitätsbibliothek

Abb. 33, Abb. 44

**Nr. 30**

**Vincenzo Scamozzi (Verfasser), Giovanni Battista Pittoni (Radierer), Girolamo Porro (Verleger), Francesco Ziletti (Verleger)**

*Discorsi sopra l'Antichità di Roma*, 1582

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 528-1820 raro

35 n. n. S., 40 S., 40 Tafeln (ohne Zählung des Frontispizes)

## Frontispiz

Radierung: 249 x 168 mm (Platte), 298 x 203 mm (Blatt)

Text: DISCORSI / SOPRA / L'ANTICHITÀ DI ROMA / DI / VICENZO SCAMOZZI / ARCHITETTO VICENTINO / Con XL. Tauole in Rame. / IN VENETIA / APPRESSO FRANCESCO / ZILETTI MDLXXXII

## 1. Tafel

Radierung: 213 x 312 mm (Platte), 298 x 400 mm (Blatt)

Text: IN HAC OSTENDITVR FORVM ROMANVM, CVRIA / QVAEDAM, TEMPLVM IOVIS STATORIS, / ANTONINI ET FAVSTINAE, VENERIS, / ROMVLI ET REMI, PACIS, VIA / SACRA, ARCVS TITI, ET AMFI / THEATRVM, SEV / COLOSSEVM.

Bezeichnung u. r.: BATISTA P; o. r.: 1

## 8. Tafel

Radierung: 217 x 319 mm (Platte), 298 x 397 mm (Blatt)

Text: AMPHITHEATRVM SIVE COLISEVM ROMANVM

9. Tafel

Radierung: 213 x 312 mm (Platte), 298 x 396 mm (Blatt)

Text: HAEC HABET QVASDAS PARTES / INTERIORES ET EXTERIORES / COLOSSEI.

Bezeichnung u. r.: BATISTA · P · V F · 1561; o. r.: · 9 ·

10. Tafel

Radierung: 233 x 332 mm (Platte), 298 x 394 mm (Blatt)

Text: HAEC ADITVM, ET PARTEM EXTE / RIOREM COLOSSEI CONTRA VALLEM

Bezeichnung u. M.: BATISTA · P · V; o. r.: 10

11. Tafel

Radierung: 218 x 327 mm (Platte), 297 x 397 mm (Blatt)

Text: HAEC PARTEM LATERIS COLOSSEI, QVAE / SPECTAT MERIDIEM.

Bezeichnung u. l.: BAPTISTA · PF · P · ; o. r.: · 11 ·

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 160, Kat. 1591.

12. Tafel

Radierung: 216 x 321 mm (Platte), 298 x 394 mm (Blatt)

Text: HAEC HABET SCENOGRAPHIAM, SECVNDORVM / PORTICVM COLOSSEI.

Bezeichnung u. r.: B · PV; o. r.: 12

13. Tafel

Radierung: 212 x 311 mm (Platte), 297 x 398 mm (Blatt)

Text: HAEC QVASDAM PARTES SECVNDORVM / PORTICVM COLOSSEI.

Bezeichnung u. l.: BAPTISTA · P · V · F · ; o. r.: 13

14. Tafel

Radierung: 214 x 308 mm (Platte), 297 x 395 mm (Blatt)

Text: HAEC DVPLICES PORTI / CVS COLOSSEI.

Bezeichnung o. l.: 14

15. Tafel

Radierung: 297 x 214 mm (Platte), 396 x 298 mm (Blatt)

Text: HAEC PARTEM SCENOGRAPHIÆ / COLOSSEI

Bezeichnung o. r.: 15; am l. Bildrand o.: .III.

16. Tafel

Radierung: 211 x 288 mm (Platte), 298 x 394 mm (Blatt)

Text: HAEC PARTES QVASDAS / INTERIORES COLOSSEI.

Bezeichnung u. r.: B · P · V · F 1561; o. l.: 16; o. r.: · V.

17. Tafel

Radierung: 213 x 308 mm (Platte), 297 x 392 mm (Blatt)

Text: HAEC SCENOGRAPHIAM, ET INTERSECTIONS VIARVM INTERIORVM COLOSSEI.

Bezeichnung u. r.: BATISTA P. V. F.; u. l.: 1581; o. r.: 17

18. Tafel

Radierung: 298 x 227 mm (Platte), 394 x 298 mm (Blatt)  
 Text: HAEC QVOSDAM FORMIES VIAE INTERIORES COLOSSEI CVM / LVMINIBVS SVIS ALTIS  
 Bezeichnung o. r.: · 18 ·; am r. Bildrand o.: IIII

## 19. Tafel

Radierung: 220 x 275 mm (Platte), 298 x 396 mm (Blatt)  
 Text: HAEC QVOSDAM FORMIES / INTERIORES COLOSSEI.  
 Bezeichnung u. r.: B · P · V · F. 1581; o. r.: 19

## 20. Tafel

Radierung: 262 x 206 mm (Platte), 396 x 297 mm (Blatt)  
 Text: HAEC CALLES MEDIOS, ET SCALAM COLOSSEI.  
 Bezeichnung u. l.: 1581; u. r.: ·B · V ·; o. r.: 20

## 21. Tafel

Radierung: 214 x 327 mm (Platte), 297 x 395 mm (Blatt)  
 Text: HAEC MVLTA PARTES INTERIORES COLOSSEI.  
 Bezeichnung u. M.: BATISTA · P · V · F ·; o. r.: 21; o. l.: ·B·

## 22. Tafel

Radierung: 216 x 287 mm (Platte), 298 x 398 mm (Blatt)  
 Text: HAEC PARTEM FORNICVM, VBI ERANT GRADVS, VBI SEDEBANT, SCALAS, QVIBVS AD ILLIS / ASCENDEBATVR; PARTEM VIARVM INTERIORVM, ET ADITVVM IN PLATEAM COLOSSEI.  
 Bezeichnung u. r.: · B · P · V · F · 1581; o. r.: .22.

## 23. Tafel

Radierung: 217 x 325 mm (Platte), 298 x 398 mm (Blatt)  
 Text: HAEC HABET COLOSSEVM, ET / SEPTIZONIVM SEVERI.  
 Bezeichnung u. l.: BATISTA · P · V · FE ·; o. r.: · F ·

Literatur (zur Publikation): Ranghiasci 1792–1793, Bd. 1, S. 235, Kat. 638; Cicognara 1821 (1960), S. 119, Kat. 656; Katalog der Ornamentstich-Sammlung 1894, S. 161, Kat. 979; Graesse 1859–1869 (1950), Bd. 6, S. 290; Brunet 1860–1880, Bd. 5, Sp. 180; Baer / Fowler 1961, S. 233–234; Borroni 1962, S. 110–111, Kat. 7960; Oberhuber 1968, S. 217; Mortimer 1974, Part 2, Bd. 2, S. 646–647, Kat. 466; Kelsch 1975, Bd. 1, S. 8; Trenkler 1976, S. 56; Kissner 1990, S. 195, Kat. 416; Di Stefano / Salvi 1991, S. 48, Kat. 173; Olivato 1991; Immagini di Roma 1996, S. 86, Kat. 113; Rainald 1999, S. 33, S. 100–101; Davis 1994, S. 75–76, Kat. 3.11; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 325, Kat. 9205–9206; Davis 2003, S. 58–63; Vincenzo Scamozzi 2003, S. 234–236, Kat. 15–15a (Margaret Daly Davis).

Auflagen (nach Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 325):

- I Venedig: Girolamo Porro, Francesco Ziletti 1582
- II Venedig: Girolamo Porro, Francesco Ziletti 1583

Besitznachweise:

- I Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte
- Rom, Biblioteca Casanatense
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

- Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz  
 München, Bayerische Staatsbibliothek  
 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek  
 Leiden, Universiteitsbibliotheek  
 II Rom, Biblioteca Provinciale della Provincia di Roma  
 Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek  
 München, Bibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität

Abb. 35

**Nr. 31****Justus Lipsius (Verfasser), Christoph Plantin (Verleger)***De Amphitheatro Liber*, 1584

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 55.9.D.1  
 4 n. n. S., 98 S., 2 n. n. Klapptafeln, 1 Textillustration

Titelblatt: IVSTI LIPSI / DE / AMPHITHEATRO / LIBER / In quo forma ipsa Loci expressa,  
 / & ratio spectandi. / Cum æneis figuris. / ANTVERPIÆ, / Apud Christophorum Plantinum. /  
 M. D. LXXXIV.

1. Klapptafel, gegenüber S. 8

Radierung: 163 x 239 mm (Platte), 193 x 268 mm (Blatt)

Text: AMPHITHEATRVM TITI

Literatur (zur Graphik): Kissner 1990, S. 313.

Textillustration, S. 56

Radierung: 72 x 115 mm (Platte), 228 x 162 mm (Blatt)

2. Klapptafel, gegenüber S. 64

Radierung: 220 x 369 mm (Platte), 352 x 422 mm (Blatt)

Text: AMPHITHEATRI INTERIOR FACIES QVALEM EAM / FVISSE CVM OMNIBVS  
 MEMBRIS SVSPICAMVR.

Literatur (zur Graphik): Di Macco 1971, S. 439, Taf. 80; Hager 2002, S. XXII, Abb. 18, S.  
 XXV.

Literatur (zur Publikation):

Ranghiasci 1792–1793, Bd. 2, S. 50, Kat. 136; Cicognara 1821 (1960), Bd. 1, S. 147, Kat.  
 791; Baer / Fowler 1961, S. 154; Lipsius 1972; Kissner 1990, S. 312–313, Kat. 831–832;  
 Justus Lipsius 1997, Kat. 33 (Karl Enenkel / Jeanine de Landtsheer), Kat. 34 (Jeanine de  
 Landtsheer); Lipsius en Leuven 1997, S. 88–92; Hager 2002, S. 22, Abb. 18; Rossetti 2000–  
 2004, Bd. 3, S. 57–60, Kat. 6248–6250, Kat. 6258, Kat. 6265, Kat. 6272.

Auflagen (nach Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 57–60)

I Antwerpen: Christoph Plantin 1584

II Antwerpen: Christoph Plantin 1585

III Antwerpen: Christoph Plantin 1589

IV Antwerpen: Officina Plantiniana, Joannes Moretus 1598

- V Antwerpen: Officina Plantiniana 1604  
 VI Antwerpen: Officina Plantiniana 1621

Besitznachweise:

- I Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
 Heidelberg, Universitätsbibliothek  
 II Rom, Museo di Roma  
 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek  
 III Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
 IV Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
 V Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
 Rom, Biblioteca Marco Besso  
 Rom, Museo di Roma  
 Heidelberg, Universitätsbibliothek  
 VI Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
 Heidelberg, Universitätsbibliothek

**Nr. 32**

**Andrea Fulvio (Verfasser), Girolamo Franzini (Verleger)**  
*L'Antichità di Roma*, 1588

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-1884 Coll. rom.  
 6. n. n. S., 268 Bl., 93 n. n. Textillustrationen

Titelblatt: L'ANTICHITA' / DI ROMA / DI ANDREA FVLVIO / ANTIQVARIO  
 ROMANO, / Di nuouo con ogni diligenza corretta & ampliata, / con gli adornamenti di  
 disegni degli edificij / Antichi & Moderni; / CON LE AGGIVNTIONI / & annotationi di  
 Girolamo Ferrucci Romano, tanto intorno / à molte cose antiche, come anche alle cose celebri  
 / rinouate & stabilite dalla Santità / di N. S. Sisto V. / Aggiuntoui nel fine vn'Oratione  
 dell'estesso Autore dalle lodi / di Roma, & gli nomi antichi & moderni di detta Roma; / Con  
 le Tauole copiosissime di quanto nell'Opera si contiene. / Al molto Illustre Signor Gaspare  
 dell'Armi, Scalco secreto / di N. S. Sisto V. / CON PRIVILEGII. / IN VENETIA, Per  
 Girolamo Francini Libraro in Roma / all'insegna del Fonte. MDLXXXVIII.

38. Textillustration, Bl. 120r  
 Holzschnitt: 55 x 63 mm (Darstellung), 160 x 105 mm (Blatt)  
 Text: AMPHITEATRVM VESPASIANI

24. Textillustration, Bl. 95v  
 Holzschnitt: 55 x 62 mm (Darstellung), 159 x 106 mm (Blatt)  
 Text: FORVM ROMANVM

30. Textillustration, Bl. 111r  
 Holzschnitt: 69 x 54 mm (Darstellung), 159 x 105 mm (Blatt)  
 Text: MAETA SVDANS COLISEI

## Literatur (zur Publikation):

Cicognara 1821 (1960), Bd. 2, S. 194, Kat. 3741; Ashby 1923a, S. 345–352; Schudt 1930, S. 32–33, S. 370, Kat. 601; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 381–382, Kat. 900; Borroni 1962, S. 72, Kat. 7914<sup>6</sup>; Adams 1967, Bd. 1, S. 459–460, Kat. 1155; Waetzoldt 1969, S. 5–6; Trenkler 1976, S. 29; Kissner 1990, S. 351, Kat. 988; Sicari 1990, Kat. 124; Di Stefano / Salvi 1991, S. 49, Kat. 176; Davis 1994, S. 40–42, Kat. 2.6; Immagini di Roma 1996, S. 16, Kat. 19; Roma antica e moderna 2000, S. 102–108, Kat. 52–53 (Bettina Reichardt); Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 464, Kat. 5157.

## Besitznachweise:

Rom, Archivio Storico Capitolino

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

Abb. 36

## 17. Jahrhundert

### Nr. 33

**Pietro Felini (Verfasser), Giovanni Antonio Franzini (Verleger), Bartolomeo Zanetti (Verleger)**

*Trattato Nuovo delle Cose Maravigliose dell'Alma Città di Roma*, 1610

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2100/a raro

Frontispiz, 436 S., 236 n. n. Textillustrationen (mit Zählung des Frontispizes)

Titelblatt: TRATTATO NVOVO / DELLE COSE MARAVIGLIOSE / DELL'ALMA CITTA / DI ROMA, / ORNATO DE MOLTE FIGVRE; / nel quale si discorre de 300. e piu Chiese. / COMPOSTO DA F. PIETRO MARTIRE / Felini da Cremona dell'Orains de' Serui, / ET DE TVTTE LE ANTICHITA FIGURATE / d'essa città, già da Prospero Parisio aumentate, ET HORA DAL SOPRADETTO F. PIETRO MARTIRE / Con diligenza corrette, ampliate, e con bellissimo ordine disposte. / CON PRIVILEGIO. // IN ROMA, Per Bartolomeo Zannetti. MDCX. Ad istanza di Gio. Antonio Frāzini, & Heredi di Girolamo Frāzini. / CON LICENZA DE' SVPERIORI.

142. Textillustration, S. 284

Holzschnitt: 55 x 65 mm (Darstellung), 163 x 105 mm (Blatt)

Text: AMPHITEATRVM VESPASIANI

144. Textillustration, S. 286

Holzschnitt: 55 x 63 mm (Darstellung), 161 x 105 mm (Blatt)

Text. FORVM ROMANVM

Literatur (zur Publikation): Ranghiasi 1792–1793, Bd. 1, S. 193–194, Kat. 270; Ashby 1923a, S. 349–350; Schudt 1930, S. 233, Kat. 174; Borroni 1962, S. 131, Kat. 7992<sup>1</sup>; Kissner 1990, S. 144, Kat. 299; Sicari 1990, Kat. 138; Di Stefano / Salvi 1991, S. 22, Kat. 23; Immagini di Roma 1996, S. 9, Kat. 5; Roma antica e moderna 2000, S. 112, Kat. 59 (Corina Dovids); Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 444–445, Kat. 4954, Kat. 4956–4958.

Internet: Digitalisat des Exemplars: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2100 Coll. rom.

S. 284 (Amphitheatrum Vespasiani): <http://rara.biblhertz.it/Dg450-2100?&p=302>

S. 286 (Forum Romanum): <http://rara.biblhertz.it/Dg450-2100?&p=304>

[abgerufen am: 07.08.2011]

Auflagen (nach Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 444–445):

I Rom: Bartolomeo Zanetti 1610

II Rom: Bartolomeo Zanetti 1615

III Rom: Bartolomeo Zanetti 1619

IV Rom: Andrea Fei 1625

Besitznachweise:

I Rom, Bibliotheca Hertziana

Rom, Archivio Storico Capitolino

- Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte  
 Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek  
 II Rom, Bibliotheca Hertziana  
 Rom, American Academy in Rome  
 III Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
 IV Rom, Bibliotheca Hertziana  
 Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
 Rom, Archivio Storico Capitolino  
 Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte  
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
 Rom, Biblioteca Casanatense

**Nr. 34****Aegidius Sadeler (Drucker), Marco Sadeler (Verleger)***Vestigi delle Antichità di Roma*, 1606 (nach 1628?)

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.2.E.38  
 Frontispiz, 46 Tafeln  
 unvollständiges Exemplar: Taf. 31, Taf. 39, Taf. 48–49 fehlend

Titelblatt: VESTIGI / DELLE ANTICHITA DI / ROMA TIVOLI POZZ= / VOLO ET  
 ALTRI LVOCHI / CON PRIVILEGIO DI SVA SAC. CES. MAE. / STAMPATI IN PRAGA  
 DA ÆGIDIO / SADELER SCVLTORE DI ESSA MAE. / ∞ D C VI / Marco Sadeler excudit

## 16. Tafel

Kupferstich: 158 x 266 mm (Platte), 246 x 336 mm (Blatt)

Text: Vestigii della parte di fuori dell' Anfiteatro di Tito, qual fu primo edificato da  
 Vespasiano suo padre, poi da lui dedicata. Fu questo edificio di pietra di trauertino, e di forma  
 ouale, / ornato con pilastri e colonne di mezzo rilievo d' opera dorica Ionica, e corinthia, Hoggi  
 si uede gran parte rouinato et si chiama uolgarmente il Coliseo, al segno A. era la Meta /  
 sudante cosi chiamata da gli Antichi perche da lei uscua una fontana con gran copia d'acqua.  
 Bezeichnung u. r.: Marco Sadeler excud. / 16

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 160, Kat. 1588; Grelle 1987, S. 104, S.  
 115, Kat. 4.17.

## 10. Tafel

Kupferstich: 157 x 270 mm (Platte), 247 x 334 mm (Blatt)

Text: A Parte dell'occidua facciata del monte Palatino et delle rouine che vi restano di quei  
 augustissimi edificij, quali quantunque da diuersi Imperatori in diuersi tempi et quasi / man a  
 mano costrutti pur hoggidi sotto un solo nome di Palazzo maggiore si comprendono B Arco  
 di Constátino eretto da esso Constátino doppo la uittoria hauuta contro / Massentio preso il  
 ponte Miluio C Amphiteatro uolgarmente colosseo opera di Vespasiano, ma dedicato da Tito  
 suo figliuolo

Bezeichnung u. r.: Marco Sadeler excudit. / 10

Literatur (zur Graphik): Grelle 1987, S. 103, S. 113, Kat. 4.11.



Literatur (zur Publikation): Graesse 1859–1869 (1950), Bd. 6, S. 211; Brunet 1860–1880, Bd. 5, Sp. 23; Petrucci 1953, S. 225, Kat. 1220; Kelsch 1975, Bd. 1, S. 8; Grelle 1987, S. 19–23, S. 97–121, Kat. 4; Incisioni romane dal 500 all'800 1993, S. 30; Stoschek 1999, S. 48–49; Kissner 1990, S. 191, Kat. 407; Immagini di Roma 1996, S. 132, Kat. 159; Aslan 1997, S. 70; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 309, Kat. 9034.

Besitznachweise:

Rom, Bibliotheca Hertziana

Rom, British School at Rome, Library

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

### Nr. 35

**Aegidius Sadeler (Drucker), Marco Sadeler (Herausgeber), Giovanni Giacomo De Rossi (Verleger)**

*Vestigi delle Antichità di Roma*, 1660

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 532-2061 gr. raro

Frontispiz, 50 Tafeln

Kupferstiche dicht am Bildrand beschnitten, Plattenränder nicht erhalten

Titelblatt: VESTIGI / DELLE ANTICHITÀ DI / ROMA TIVOLI POZZ= / VOLO ET  
ALTRI LVOCHI / CON PRIVILEGIO DI SVA SAC. CES. MAE. / STAMPATI IN PRAGA  
DA ÆGIDIO SADELER / SCVLTORE DI ESSA MAE / ∞ D C VI / Marco Sadeler excudit /  
si stampano Adesso in Roma da Gio Iacomo de Rossi Alla pace Al in segno di parigi. 1660

#### 16. Tafel

Kupferstich: 142 x 265 mm (Darstellung)

Text: Vestigii della parte di fuori dell' Anfiteatro di Tito, qual fu primo edificato da  
Vespasiano suo padre, poi da lui dedicata. Fu questo edificio di pietra di trauertino, e di forma  
ouale, / ornato con pilastri e colonne di mezzo rilievo d'opera dorica Ionica, e corinthia, Hoggi  
si uede gran parte rouinato et si chiama uolgarmente il Coliseo, al segno A. era la Meta sudate  
/ cosi chiamata da gli Antichi perche da lei uscua una fontana con gran copia d'acqua.

Bezeichnung u. r.: Marco Sadeler excud. / 16

Literatur (zur Graphik): Grelle 1987, S. 130, S. 142, Kat. 5.17.

#### 10. Tafel

Kupferstich: 135 x 263 (Darstellung)

Text: A Parte dell'occidua facciata del monte Palatino et delle rouine che vi restano di quei  
augustissimi edificij, quali quantunque da diuersi Imperatori in diuersi tempi et quasi / man a  
mano costrutti pur hoggidi sotto un solo nome di Palazzo maggiore si comprendono B Arco di  
Constátino eretto da esso Constátino doppo la uittoria hauuta contro / Massentio preso il ponte  
Miluio C Amphiteatro uolgarmente colosseo opera di Vespasiano, ma dedicato da tito suo  
figliuolo

Bezeichnung u. r.: Marco Sadeler excudit. / 10

Literatur (zur Graphik): Grelle 1987, S. 129, Kat. 5.11.

Literatur (zur Publikation): Graesse 1859–1869 (1950), Bd. 6, S. 211; Brunet 1860–1880, Bd. 5, Sp. 23; Baer / Fowler 1961, S. 228–229; Grelle 1987, S. 19–23, S. 123–144, Kat. 5; Stoschek 1999, S. 48–49; Kissner 1990, S. 191, Kat. 408, S. 358, Kat. 1022 (Ausg. ca. 1650); Di Stefano / Salvi 1991, S. 53, Kat. 193; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 309, Kat. 9035.

Auflagen (nach Grelle 1987, S. 124):

- I Rom: Giovanni Giacomo De Rossi 1660
- II Rom: Giovanni Giacomo De Rossi o. J. (vor 1677)
- III Rom: Calcografia Camerale o. J. (um 1797–1805)

Besitznachweise:

- I Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte  
Rom, Biblioteca Casanatense  
Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
- III Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte  
Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

### Nr. 36

**Giacomo Lauro (Verfasser, Stecher), Giovanni Alto (Herausgeber), Vitale Mascardi (Verleger)**

*Antiquae Urbis Splendoris Complementum*, 1615 (1637)

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 532-2370 raro

3 n. n. Blätter, 161 Bl.

Teil der 1637 von Giovanni Alto herausgegebenen Neuauflage (vgl. Kat. Nr. 37)

Titelblatt: SERENISSIMI PRINCIPIS RANVTII FARNESII / PARMÆ ET PLACENTIÆ / INVICTISSIMI DVCIS / AVSPICIO / ANTIQVÆ VRBIS SPLENDORIS / CÔPLEMENTÛ / IN QVO ROMANORVM IN TERRIS MARIQ. COPLÆ DIGNITAS / MILITARIS OMNES TERRESTRES NAUALESQ. VICTORIÆ ET TRIVMPHI / OMNES REGES REGINÆ ET PRINCIPES TRIVMPHATI PONS IPSE TRIVMPHA / LIS ROSTRALIS ET MILLIARIA COLVMNÆ NVPTIALES RITVS LITERAR ET PA / LÆSTRÆ GYMNASIA THEATRA TEMPLA CVRIÆ PALATIA HORTI VARIAQVE / ÆDIFICIA DANIELIS DE ROMANO IMP. VATICINIVM IPSIVSQ. IMPERII TOPO / GRAPHIA ET CÆTERA OÏA ADHVC DIGNIORA SCITV IN ÆERE GRAPHICE / DESCRIBVNTVR ET ELEGANTER COMMENTARIIS EXPLICANTVR / IACOBO LAVRO ROMANO AVTORE ET SCVLPTORE / Romae Cú Priuilegio Súmi Pontificis et / aliorum Principum. / ANNO DNI MDCXV.

### 91. Tafel

Radierung: 178 x 234 mm (Platte), 216 x 297 mm (Blatt)

Text: AMPHITHEATRVM VESPASIANI VVLGO / COLLISEVM

A. Interior pars / B. Sedilia / C. Atrium / D. Carceres ferarum / E. Súmitas quae pluuiio tempore coperiebatur / F. Rotunditas exterior – Amphitheatrū hoc quod erat in medio Vrbis fuit à Vespasiano Imp. ex Tiburtino lapide inchoatū, perfectū à Tito præsertim ac Domitiano eius filijs, uel potius, ut alijs pla: / cet, pfectū quide fuit a Vesp<sup>ano</sup>; a Tito autē dedicatū, et a

Domitiano exornatū. Quatuor constat ordinib., dorico, nimirū ionico, corinthio, et composito; altitudo eius fertur palmorū / 221? latitudo seu diameter 760 Romanos pal. cōplectitur, si eam dimetiamur ab ambitu seu circulo primo eius exteriori, nā alioquin, cū ut Amphitheatrū sit compo: / sitū ex duob. ueluti theatris, ac propterea copertū sit intus habere forma circuli potius oblongi, instat oui, quā rotundi, eius longitudo reperta fuit ab ijs qui eam sunt / dimensi esse 820 pal. capiebat 87 millia spectatiū uarios ludos, certamina, tā gladiator., quā cū bestijs pugnatū, quæ ibi ad oblectādū populū frequētius edebātur spec: / tabātantē oēs p.miscue; postea statutū ut senatores seorsim spectarēt à cetera turba, quodquidē plebs ægre tulit; locus erat factus, ut si quis tardius ad spectādū accederet, / aut citius, nondū finitis, alicui erat recidēdū, id quidē posset absq. alior. impedimēto, porticib. ita seu gradib. accōmodatis, ut etia ex uestigiis hactenus extatib. potest / agnosci. Inter alios autē qui cū bestijs pugnarūt, uel ad bestias dānabātur, erat inōcētes X. piani et præcipue fama est S. Ignatiū fortiss. illu X pi M. Io. Ap. discipulū hic leonib. / fuisse obiectum.

Bezeichnung o. r.: 91

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 162, Kat. 1597; Giacomo Lauro 1992, Kat. 91.

## 92. Tafel

Radierung: 178 x 233 mm (Platte), 216 x 297 mm (Blatt)

Text: LVDI IN AMPHITHEATRO TITI VESPASIANI QVOD VVLGO COLISSEVM – Vespasianus octauo anno cōsulatus sūihanc molē in media urbe cōstruxit, quod licet ex nūmo cuius inscriptio Imp. · Ces. · Aug. · Ces. · 8. · PP · et parte alia ipsūmet amphitheatrū expressū quod famē Titus F. absoluit autore Lip./ sio · ac tempore decurrēte M. Antoninus Pius teste Capitolino, deinde Heliogabalus referente Lampridio instaurauit. hodie trito sermone uulgi Colisseū dicitur, quia Neronis cū capite colossus in uicinia erat, quod et Lipsisu diligēterāno: / teuit; quo eta loco pars domus Neronis extitit, et eiusdē stagna fuisse cōstat ex Martiale hic ubi cōspicui uenerab.<sup>is</sup> emphitheatri erigitur moles stagna Neronis erāt opus ampliss. et ab antiquis decantatiss.<sup>ma</sup> fieri, unde caput urbium potuisset. / et Martialis citra adulationē dicere potuisset. Omnis cesario cedat labor Amphitheatro, unū præcūctis fama loquatur opus. quid mirū si hodie a nobis spectatib. ita semirutū atque casum ut Lipsij uerbis usar scintillas emittat prisci splen: / doris ea sublimius quod Amianus affirmet ad ipsius sūmitatē agrē oculos humanos cōscendere eo capacius quod P. Victor referat 87 milia cepisse loca intelligens fū de sedilib' gradarijs nō autē de pubillis in quib' sedisse comodi uulto di: / ginta septē millia hominū Amphitheatrū ideo dictū quod ea duobus quasitheatris cōficeret, quanuis Lipsius concedat id fuisse forma paulomagus porrecta et oblongo. cuius et oia membra, ornāmēta, et numera ipse accuratē et luculēter prosapi: / fur in suo amphit.<sup>ro</sup> et Saturnalio'. refert autē Dion Niceus Titū p dies 100. in hoc suo amphit.<sup>ro</sup> gladiatores, Naumachias et uenatus edisse die namq. dedicationis amphitheat. elephantes, uestes, apros et Pantheras taurosque ferociss.<sup>s</sup> imirit, quiss / etiā grues que erāt ad num.<sup>o</sup> 9 milliū quas à faeminis ignobilib' fecit occidi deinde gladiatore exhibuit qui hostili animo se mutuo incidabāt, ūt Ioui latuari uel infernali ut uocat Prudetius cuius araibi erat, se cōsecraret tādē p ductus et / meatus aqua in amphit.<sup>tro</sup> euestigio erūpete naues hinc inde nauigātes, et interse pugnātes aspiceres, fadē uero multi ob fidē X pianā hic spectaculū facti fuerūt, Deo Angelis et hominib' inter quos S.<sup>s</sup> Ignatius Xpi frumētū electissimū / bestias, dentibus emolitus ad caelestis beatitudinis deportatus fuit horreum.

Bezeichnung o. r.: 92

Literatur (zur Graphik): Kelsch 1975, Bd. 2, S. 25, Kat. 60; Giacomo Lauro 1992, Kat. 92; Luciani 1993, S. 144–145.

## 90. Tafel

Radierung: 178 x 234 mm (Platte), 215 x 297 mm (Blatt)

Text: META SVDANS – Huius adhuc cernuntur uestigia iuxta amphitheatrum Titi dicebatur Sudans, quoniam ex ea defluebant aquae abundantes ad reficiendos eos sitimq. eorum / sedanda quis spectaculis in amphitheatro interfuerant. dicitur in eius summitate stetisse Iouis statua uel potius pila coniectura ducta ex numismatibus Titi ubi eius: / modimeta cernitur, erat haec compacta e lateribus ad cognoscendum locum: uides hic ab uno latere amphitheatrum Titi, ab altero Arcum Constantini. Vides hic prae: / terea Ioannem Grossū HEluetium pro more suo nobilibus Germanis antiquitates ostendente Romanas, cuius ipsi, ut etiam nobiles Galli, sunt inspectores curiosissimi, et / merito quidem, nam praeter quam quod decet honestos viros huiusmodi honesta occupatio ad ponendum tempus utiliter et cum uoluptate interim dum alij illud im: / pendunt, pecuniasq. profundunt in res cum honestate pugnantes et in plurima mala quae secum solet afferre otium malorum omnium origo, proficiunt etiam hac / cognitione ad cognoscendam rerum omnium uicissitudinem quomodo plurima nunc iaceant quae olim floruerunt, adde quod multum facit haec cognitio antiqui: / tatis ad intelligendos et interpretandos profanos auctores.

Bezeichnung o. r.: 90

Literatur (zur Graphik):

Ehrle 1908, S. 26, Anm. 1; Noack 1927, S. 100; Ashby 1927, S. 456; Ashby 1928, S. 361; Krieg 1953, S. 235, Anm. 119; Kühn-Hattenhauer 1979, S. 81; Del Pesco 1985, S. 276–277, Abb. 11; Grelle 1989, S. 138–140, Kat. 7; Cametti 1992, 1. n. n. S.; Oehler 1997, S. 120–121, Kat. 26.5; Schwager 2000, S. 265.

Literatur (zur Publikation): Ranghiasci 1792–1793, Bd. 1, S. 205, Kat. 375 (Ausg. Rom 1612); Cicognara 1821 (1960), Bd. 2, S. 196–197, Kat. 3759–3761; Brunet 1860–1880, Bd. 3, Sp. 881 (Ausg. 1615) Katalog der Ornamentstich-Sammlung 1894, S. 161–162, Kat. 981 (Ausg. 1615); Ashby 1927, S. 361–373, 453–460, 356–369; Baer / Fowler 1961, S. 141–142 (Ausg. 1615); Borroni 1962, S. 134–139, Kat. 7995–7995<sup>12</sup> (Ausg. 1612–1641); Del Pesco 1985, S. 276–277; Kissner 1990, S. 117, Kat. 233 (Ausg. 1612), Kat. 235 (Ausg. 1641), S. 310, Kat. 821–823 (Ausg. 1641); Cavazzi / Margiotta / Tozzi 1991, S. 16–17; Incisioni romane dal 500 all’800 1993, S. 44; Roma antica e moderna 2000, S. 24–26, Kat. 8 (Magdalena Rengier); Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 39–41, Kat. 6069–6081 (Ausg. Rom 1615–1641).

Auflagen (nach Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 39–41):

- I Rom: Giacomo Mascardi, 3 Bücher, 1612–1615
- II Rom: Giacomo Mascardi, 4 Bücher, 1628
- III Rom: Vitale Mascardi 1637
- IV Rom: Andrea Fei 1641

Besitznachweise:

- I Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
Rom, Biblioteca Vallicelliana
- II Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell’Arte  
Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele
- III Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell’Arte  
Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
- IV Rom, Bibliotheca Hertziana  
Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek  
Bonn, Rheinische Friedrich Wilhelms-Universität, Kunsthistorisches Institut

**Nr. 37**

**Giacomo Lauro (Verfasser, Stecher), Giovanni Alto (Herausgeber), Vitale Mascardi (Verleger)**

*Antiquae Urbis Vestigia*, 1628 (1637)

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 532-2370 raro

3 n. n. Blätter, 161 Bl.

Teil der 1637 von Giovanni Alto herausgegebenen Neuauflage (vgl. Kat. Nr. 36)

Titelblatt: ANTIQVAE VRBIS VESTIGIA / QVÆ NVNC EXTANT / SERENISSIMO PRINCIPI / MAVRITIO A SABAUDIA / S. R. E. CARDINALI. / Iacobus Laurus Romanus DD. / Romæ cum Priuilegio Sûm. Pont.<sup>cio</sup> / Superior. permissu 1628.

## 142. Tafel

Radierung: 183 x 242 mm (Platte), 217 x 298 mm (Blatt)

Text: Amphitheatrum titi vulgo Colosseum / qua respicit S. Ioannem Lateranum – A. Vestigia Amphitheatri Titi vulgo Colosseum fuit ædificatū a Vespasiano se a Tito eius filio dedicatū, ex tjburtino constat lapide, columnis tam planis / quam circūductis ex parte extantibus, distinctū opere Dorico, Ionico, et Corinthio. Interius cernitur magna ex parte dirutus. aut collapsum ad arcus in / præcipuis eorum aditibus ad huc uisuntur parietes obducti tectorio opere et crustato, crediturq̄ fuisse inauratū. longitudo eius est palm Rom. 820. / latitudo 760. uanū arcuū qui in plano circumeunt est palm. suntq̄ omnes alij tamen latiores alijs: columnarū autem complanatarum / quæ efficiunt hinc per inde arcus crassitudo unā partē uersus est palmar, 12. altera 10. Diameter Colosseum ducendo eam ab extrinseco ubi perfectū refert / circulū est palmorū 2000 circonferentia. quadratū Geometricū Habebat loca mirifice accomodata ad spectandum, / ludos, uenationesq̄. Itaque capiebat commode spectantes 87. millia qui per plures porticus ingredi poterant et egredi absq̄ ullo aliorum / impedimento. B. pars uestigij Thermarum Titi S. Petri in Vincula uersus. C. Septem uulgo Salae uel aulae erant receptacul a quibus serua: / batur aqua ad usum Thermarum.

Bezeichnung o. r.: 142

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 162, Kat. 1598; Incisioni Romane dal 500 all'800 1993, S. 44 (Datierung zw. 1616 und 1622).

Literatur (zur Publikation): Ranghiasi 1792–1793, Bd. 1, S. 205, Kat. 375 (Ausg. Rom 1612); Cicognara 1821 (1960), Bd. 2, S. 196–197, Kat. 3759–3761; Brunet 1860–1880, Bd. 3, Sp. 881 (Ausg. 1615) Katalog der Ornamentstich-Sammlung 1894, S. 161–162, Kat. 981 (Ausg. 1615); Ashby 1927, S. 361–373, 453–460, 356–369; Baer / Fowler 1961, S. 141–142 (Ausg. 1615); Borroni 1962, S. 134–139, Kat. 7995–7995<sup>12</sup> (Ausg. 1612–1641); Del Pesco 1985, S. 276–277; Kissner 1990, S. 117, Kat. 233 (Ausg. 1612), Kat. 235 (Ausg. 1641), S. 310, Kat. 821–823 (Ausg. 1641); Cavazzi / Margiotta / Tozzi 1991, S. 16–17; Incisioni romane dal 500 all'800 1993, S. 44; Roma antica e moderna 2000, S. 24–26, Kat. 8 (Magdalena Rengier); Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 39–41, Kat. 6069–6081 (Ausg. Rom 1615–1641).

Auflagen (nach Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 39–41):

I Rom: Giacomo Mascardi, 4 Bücher, 1628

- II Rom: Vitale Mascardi 1637  
 III Rom: Andrea Fei 1641

## Besitznachweise:

- I Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte  
 Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
 II Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte  
 Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek  
 III Rom, Bibliotheca Hertziana  
 Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek  
 Bonn, Rheinische Friedrich Wilhelms-Universität, Kunsthistorisches Institut

Abb. 40

**Nr. 38****Giacomo Mascardi (Verleger), Maurizio Bona (Herausgeber)***Le Cose Maravigliose dell'Alma Città di Roma*, 1621

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2210 Coll. rom

112 S., 39 n. n. Textillustrationen

in einem Band mit *Le Antichità dell'Alma Città di Roma* (vgl. Kat. Nr. 39)

Titelblatt: LE COSE / MARAVIGLIOSE / DELL'ALMA CITTÀ / DI ROMA. / Doue si tratta delle Chiese, Stationi, Reliquie, & Corpi / Santi, che vi sono. Et i maritaggi di pouere zitelle, / che in diuersi luoghi si fanno. / Con la Guida Romana, che insegna facilmente à Fora- / stieri di ritrouare le cose più notabili di Roma. / I nomi de' Sommi Pontefici, Imperatori, & atri Principi / Christiani. Con il viaggio di Loreto. / Di nuouo con molta diligenza corrette, ampliate, & ornate / di bellissime figure. / Con vn'aggiunta di tutte le cose fatte dall fel. mem. di Papa Cle- / mente VIII. E ristauratione di Chiese, Cappelle fatte da N. S. / Papa Paolo V. Con le sette maraviglie del mondo, / & altre cose notabili. / IN ROMA, Per Giacomo Mascardi. MDCXXI. / CON LICENZA DE' SVPERIORI. / Ad istanza di Maurizio Bona, in Piazza Nauona.

12. Textillustration, S. 46

Holzschnitt: 76 x 100 mm (Darstellung), 155 x 100 mm (Blatt)

25. Textillustration, S. 75

Holzschnitt: 73 x 92 mm (Darstellung), 155 x 102 mm (Blatt)

Literatur (zur Publikation): Schudt 1930, S. 211, Kat. 104–105 (Ausgabe Giacomo Mascardi 1622); Borroni 1962, S. 45, Kat. 7904<sup>183-184</sup> (Ausgabe Giacomo Mascardi 1620, 1622); Sicari 1990, Kat. 154–157 (Ausgabe Giacomo Mascardi 1620–1622); Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 63, Kat. G 624.

Abb. 41–42

**Nr. 39**

**Andrea Palladio (Verfasser), Giacomo Mascardi (Verleger), Maurizio Bona (Herausgeber)**

*Le Antichità dell'Alma Città di Roma*, 1621

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2210 Coll. rom.

56 S., 23 n. n. Textillustrationen

S. 17–32 falsch eingebunden; S. 49–54 fehlend

in einem Band mit *Le Cose Maravigliose dell'Alma Città di Roma* (vgl. Kat. Nr. 38)

Titelblatt: LE / ANTICHITA / DELL'ALMA / CITTA' DI ROMA / DI M. ANDREA / PALLADIO. / Raccolta breuemente da molti Autori anti- / chi, e moderni. / Aggiuntoui di nuouo alcune bellissime figure. / Con vn discorso sopra i fuochi de gl' Antichi. / IN ROMA, Appresso Giacomo Mascardi. MDCXXI. / Con Licenza de' Superiori. / Ad istanza di Maurizio Bona in Piazza Nauona.

10. Textillustration, S. 19

Holzschnitt: 76 x 98 mm (Darstellung), 155 x 101 mm (Blatt)

12. Textillustration, S. 21

Holzschnitt: 74 x 92 mm (Darstellung), 155 x 102 mm (Blatt)

Literatur (zur Publikation): Ranghiasi 1792–1793, Bd. 1, S. 221, Kat. 515 (Ausgabe Giacomo Mascardi 1622); Schudt 1930, S. 384, Kat. 685–686 (Ausgabe Giacomo Mascardi 1620, 1622); Borroni 1962, S. 96, Kat. 7940<sup>47-48</sup> (Ausgabe Giacomo Mascardi 1620, 1622); Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 189, Kat. 7713–7714 (Ausgabe Giacomo Mascardi 1620, 1622).

**Nr. 40**

**Giacomo Crulli de Marcucci (Zeichner, Stecher), Giacomo Mascardi (Verleger)**

*Grandezze della Città di Roma*, 1625

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2252/a Coll. rom.

2. n. n. Bl., 57 Bl., 57 n. n. Illustrationen (ohne Zählung des Frontispizes)

Titelblatt: GRANDEZZE / DELLA CITTA / DI ROMA / Antiche & Moderne / come al presente si ri / trouano / adornate con Bellissime / figure di Rame. / disegniate et intagliate da Iacomo / Crulli de Marcucci, et dallistesso dato / in luce l'an. 1625. / con priuileggio Sommi Pontefice p. an. X. / Con licentia de superiori / in Piazza Nauona / In Roma Appresso Giacomo Mascardi.

Frontispiz

Kupferstich: 154 x 99 mm (Platte), 163 x 114 mm (Blatt)

Bezeichnung im Bildfeld: Coliseo

1. Illustration, Bl. 1r

Kupferstich: 76 x 98 mm (Platte), 163 x 113 mm (Blatt)  
Text: FORVM ROMANVM.

12. Illustration, Bl. 12r

Kupferstich: 75 x 98 mm (Platte), 163 x 113 mm (Blatt)

Text: AMPHITHEATRVM VESPASIANI. – Amphitheatrum, vulgo Colosseum à Neronis colosso, / inter montes Cœlium, & Esquilias à Vespasiano / Imp. inchoatum, deinde à Tito perfectum, & / exornatum.

Bezeichnung im Bildfeld: Il Coliseo

Literatur (zur Publikation): Ranghiasi 1792–1793, Bd. 1, S. 187, Kat. 211; Schudt 1930, S. 302, Kat. 406; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 353, Kat. 840; Borroni 1962, S. 142–143, Kat. 8005; Kissner 1990, S. 54, Kat. 98; Sicari 1990, Kat. 160; Immagini di Roma 1996, S. 18, Kat. 23; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 65, Kat. G 646.

Internet: Digitalisat des Exemplars: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2252/a Coll. rom.

Frontispiz: <http://rara.biblhertz.it/Dg450-2252a?&p=4>

Bl. 1r (Forum Romanum): <http://rara.biblhertz.it/Dg450-2252a?&p=10>

Bl. 12r (Amphitheatrum Vespasiani): <http://rara.biblhertz.it/Dg450-2252a?&p=33>

[abgerufen am: 07.08.2011]

Abb. 45

#### Nr. 41

**Giacomo Mascardi (Verleger), Giacomo Marcucci (Verleger)**

*Grandezze della Città di Roma*, 1628

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2280 Coll. rom

169 S., 57 n. n. Illustrationen (ohne Zählung des Frontispizes)

Titelblatt: GRANDEZZE / DELLA CITTA / DI ROMA / Antiche & Moderne / come al presente si ritrou<sup>a</sup> / DI NVOVO RISTAMPATO / in quattro linguaggi / LATINO VOLGARE / FRANCESE TEDESCO / ad Istanza di Iacomo Marcucci / Libraro con Priuileggio MDCXXVIII. / Alla / Stampa / ria / In Piazza Navona / co.. liceri de sup. In Roma Apprsoo Giacomo Mascardi con Priuilegio.

12. Illustration, S. 34

Kupferstich: 75 x 96 mm (Platte), 158 x 103 mm (Blatt)

Text: AMPHITHEATRVM VESPASIANI. – Amphitheatrum, vulgo Colosseum à Neronis colosso, / inter montes Cœlium, & Esquilias à Vespasiano / Imp. inchoatum, deinde à Tito perfectum, & / exornatum. / Kampfplatz oder schauhaus so man von dem grossen / bilt Neronis das Colosseum nennet, zuwissen den / bergen Coelio vnd Esquilia, ist von keiser Vespasia- / no angefangen, aber von Tito volendet vnd gezei- / ret vuorden.

Bezeichnung im Bildfeld: Il Coliseo



Literatur (zur Publikation): Schudt 1930, S. 303, Kat. 407; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 353, Kat. 841; Borroni 1962, S. 143, Kat. 8005<sup>1</sup>; Kandler 1969, S. 21–22, S. 121, Anm. 67; Sicari 1990, Kat. 167; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 66, Kat. G 664.

#### Nr. 42

**Andrea Fei (Verleger), Pompilio Totti (Herausgeber)**

*Ritratto di Roma Antica*, 1627

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2270 raro  
362 S., 129 z. T. num. Textillustrationen in Kupferstich, 87 n. n. Illustrationen in Holzschnitt,  
9 ganzseitige Tafeln

Titelblatt: RITRATTO / DI ROMA ANTICA, / NEL QVALE SONO FIGVRATI / I  
principali Tempij, Teatri, / Anfiteatri, Cerchi, Nau- / machie, Archi trionfali, / Curie,  
Basiliche, Colonne / Ordine del Trionfo, Digni- / tà Militari, e Ciuili, Riti, / Cerimonie,  
Medaglie, & / altre cose notabili. / Con le Vite, & effigie de' primi Re d'essa. / E le  
Dichiarationi di Bartolomeo Marliani Milanese, / e d'altri Autori. / All' Illustriss. &  
Eccellentiss. Signore, il Signor / D. HERCULE TRIVVLTIO / IN ROMA. / Per Andrea Fei.  
MDCXXVII. / A spese di Pompilio Totti Libraro. Con licenza de Superiori.

Frontispiz

Kupferstich: 132 x 91 mm (Platte), 150 x 99 mm (Blatt)

Text: RITRATTO / DI / ROMA / ANTICA / All' Ill.<sup>mo</sup> et Ecc.<sup>mo</sup> sig.<sup>re</sup> / Il sig.<sup>r</sup> / D. HERCOLE  
/ TRIVVLTIO / IN ROMA / 1627

Bezeichnung u. M.: F. T. fe.

51. Textillustration, S. 153

Kupferstich: 100 x 72 mm (Platte), 150 x 99 mm (Blatt)

Text: ANFITEATRO DETTO COLOSSEO

Bezeichnung o. r.: 51

40. n. n. Holzschnitt, S. 156

Holzschnitt: ca. 44 mm Durchmesser (Darstellung), 150 x 98 mm (Blatt)

52. Textillustration, S. 158

Kupferstich: 101 x 72 mm (Platte), 150 x 100 mm (Blatt)

Text: Caccie nel Coliseo

Bezeichnung u. r.: 52

41. n. n. Holzschnitt, S. 159

Holzschnitt: ca. 46 mm Durchmesser (Darstellung), 151 x 99 mm (Blatt)

Literatur (zur Publikation): Schudt 1930, S. 236, Kat. 181; Borroni 1962, S. 145, Kat. 8010;  
Pescarzoli 1957, S. 280–281, Kat. 690; Kissner 1990, S. 988; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S.  
66, Kat. G 659; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 482, Kat. 11028.

Internet: Digitalisat des Exemplars: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2230 Coll. rom.  
(Ausgabe Rom: Andrea Fei 1633)

Frontispiz: <http://rara.biblhertz.it/Dg450-2330?&p=7>

S. 153 (Anfiteatro detto Colosseo): <http://rara.biblhertz.it/Dg450-2330?&p=177>

S. 156 (Münzbilder zum Kolosseum): <http://rara.biblhertz.it/Dg450-2330?&p=180>

S. 158–159 (Caccie nel Coliseo): <http://rara.biblhertz.it/Dg450-2330?&p=182>

[abgerufen am: 07.08.2011]

Auflagen (nach Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 482):

I Rom: Andrea Fei 1627

II Rom: Andrea Fei 1633

Besitznachweise:

- I Rom, Bibliotheca Hertziana
- Rom, Archivio Storico Capitolino
- Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte
- Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele
- Rom, Biblioteca Vallicelliana
- Rom, The British School at Rome, Library
- Heidelberg, Universitätsbibliothek
- II Rom, Bibliotheca Hertziana
- Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele
- Rom, The British School at Rome, Library

Abb. 46–47

### Nr. 43

**Francesco Moneta (Drucker), Filippo De Rossi (Verleger)**

*Ritratto di Roma Antica*, 1645

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2450/a raro

12 n. n. S., 423 S., 128 z. T. num. Textillustrationen in Kupferstich, 88 n. n. Illustrationen in Holzschnitt

Titelblatt: RITRATTO / DI / ROMA ANTICA, / NEL QVALE SONO FIGVRATI / I principali Tempij, Teatri, Anfiteatri, Cerchi, Nauma- / chie, Archi Trionfali, Curie, Basiliche, Colonne, Or- / dine del Trionfo, Dignità Militari, e Ciuili, / Riti, Cerimonie, & altre cose notabili. / Aggiuntoui di nuouo le Vite, & Effigie de' primi Rè di essa, / e le Grandezze dell'Imperio Romano. / Con l'Esplicationi Istoriche di B. Marliani, e / de' più Celebrì Antiquarij. / IN ROMA, / Appresso Francesco Moneta. MDCXLV. / Con Licenza de' Superiori. / Ad Istanza di Filippo de' Rossi.

Frontispiz

Kupferstich: 133 x 91 mm (Platte), 149 x 99 mm (Blatt)

Text: RITRATTO / DI / ROMA / ANTICA / All. Ill.<sup>mo</sup> et. Ecc:<sup>mo</sup> sig.<sup>re</sup> / Il sig.<sup>re</sup> / DVCA DELLA DIGHIERA / In Roma / 1645.

51. Textillustration, S. 153

Kupferstich: 102 x 72 mm (Platte), 150 x 103 mm (Blatt)

Text: ANFITEATRO DETTO COLOSSEO

39. n. n. Holzschnitt, S. 156

Holzschnitt: ca. 44 mm Durchmesser (Darstellung), 149 x 101 mm (Blatt)

52. Textillustration, S. 157

Kupferstich: 102 x 72 mm (Platte), 150 x 103 mm (Blatt)

Text: Caccie nel Coliseo

Bezeichnung u. r.: 52

Literatur (zur Publikation): Schudt 1930, S. 237, Kat. 185; Ranghiasci 1792–1793, Bd. 1, S. 232, Kat. 614, S. 229, Kat. 592; Pescarzoli 1957, S. 282, Kat. 693; Borroni 1962, S. 146, Kat. 8010<sup>4</sup>; Kissner 1990, S. 351, Kat. 990; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 73, Kat. G 732; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 482–483, Kat. 11032.

Internet: Digitalisat des Exemplars: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2450 Coll. rom.

Frontispiz: <http://rara.biblhertz.it/Dg450-2450?&p=5>

S. 153 (Anfiteatro detto Colosseo): <http://rara.biblhertz.it/Dg450-2450?&p=173>

S. 156–157 (Caccie nel Coliseo): <http://rara.biblhertz.it/Dg450-2450?&p=176>

[abgerufen am: 07.08.2011]

Besitznachweise:

Rom, Bibliotheca Hertziana

Rom, Archivio Storico Capitolino

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

Rom, Biblioteca Vallicelliana

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Dresden, Sächsische Landesbibliothek Staats- und Universitätsbibliothek

Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek

Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek

#### Nr. 44

**Michelangelo Rossi (Verleger)**

*Ritratto di Roma Antica*, 1688

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2880 Coll. rom.

8 n. n. S., 462 S., 18 n. n. S., 125 n. n. Textillustrationen in Kupferstich, 65 n. n. Illustrationen in Holzschnitt

Titelblatt: RITRATTO / DI ROMA ANTICA / FORMATO NVOVAMENTE / Con le Autorità , di BARTOLOMEO MARLIANI, / del P. ALESSANDRO DONATI, di FA- / MIANO NARDINI, e d' altri celebri / Antiquarij, accennati nell'epi- / stola al Lettore. / Nel quale, si descriuono gli Archi, Aquedotti, Basiliche, / Circi, Colonne, Curie, Fori, Librerie, Naumachie, / Obelischi, Palazzi, Pitture, Ponti, Statue, / Teatri, Anfiteatri, Tempij, Terme, Vie, / & altri Edificij Romani. / Adornato di moltissime Figure in Rame, di varie / Medaglie, e di curiose Notizie Istoriche. / IN ROMA, / Nella Libreria di Michel' Angelo Rossi, à Pasquino, / All' Insegna della Salamandra. 1688. / Con Licenza de' Superiori.

## Frontispiz

Kupferstich: 132 x 91 mm (Platte), 159 x 103 mm (Blatt)

Text: RITRATTO / DI / ROMA / ANTICA

52. n. n. Textillustration, S. 195

Kupferstich: 100 x 71 mm (Platte), 160 x 101 mm (Blatt)

Text: ANFITEATRO DETTO COLOSSEO

16. n. n. Holzschnitt, S. 198

44 mm Durchmesser (Darstellung), 159 x 101mm (Blatt)

53. n. n. Textillustration, S. 199

Kupferstich: 100 x 71 mm (Platte), 160 x 102 mm (Blatt)

Text: CACCIE NEL COLISEO

Literatur (zur Publikation): Cicognara 1821 (1960), S. 217, Kat. 3867; Schudt 1930, S. 238, Kat. 189; Borroni 1962, S. 146–147, Kat. 8010<sup>6</sup>; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 93, Kat. G 933; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 483, Kat. 11036 (Ausgabe: Michelangelo De Rossi 1689).

Internet: Digitalisat des Exemplars: Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2540 Coll. rom. (Ausgabe Rom: Filippo De Rossi 1654)

Frontispiz: <http://rara.biblhertz.it/Dg450-2540?&p=7>S. 152 (Anfiteatro detto Colosseo): <http://rara.biblhertz.it/Dg450-2540?&p=175>S. 155 (Münzbilder zum Kolosseum): <http://rara.biblhertz.it/Dg450-2540?&p=177>S. 156 (Caccie nel Coliseo): <http://rara.biblhertz.it/Dg450-2540?&p=179>

[abgerufen am: 07.08.2011]

## Besitznachweise:

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Rom, Bibliotheca Hertziana (Rom: Michelangelo Rossi 1689)

Rom, Biblioteca Vallicelliana (Rom: Michelangelo Rossi 1689)

Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek (Rom: Michelangelo Rossi 1689)

**Nr. 45****Michelangelo und Pier Vincenzo Rossi (Verleger)***Descrizione di Roma Antica*, 1697

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2971 Coll. rom.

8 n. n. S., 483 S., 47 n. n. S., 124 n. n. Textillustrationen in Kupferstich, 68 n.n. Illustrationen in Holzschnitt, 1 Tafel, 2 Falttafeln

Titelblatt: DESCRIZIONE / DI ROMA ANTICA / FORMATA NVOVAMENTE / Con le Autorità / DI / BARTOLOMEO MARLIANI, / ONOFRIO PANVINIO, / ALESSANDRO DONATI, / FAMIANO NARDINI, / Ed altri celebri Scrittori antichi, & Antiquarij moderni, accennati nella lettera al Lettore. / Nella quale si discorre degl' Archi, Aquedotti, Basiliche, / Circhi, Colonne, Curie, Fori, Librerie, Naumachie, / Obelischi, Palazzi, Pitture, Ponti, Statue, / Teatri, Anfiteatri, Tempij, Terme, Vie, / & altri famosi Edificij Romani. / Accresciuta di moltissime Figure in Rame, di varie / Medaglie, e di curiose Notizie Istoriche. / IN ROMA:

M.DC.XCVII. / Nella Libreria di Michel' Angelo e Pier Vincenzo Rossi, / à Pasquino,  
all'Insegna della Salamandra. / Con Licenza de' Superiori.

Frontispiz

Kupferstich: 132 x 90 mm (Platte), 163 x 105 mm (Blatt)

43. n. n. Textillustration, S. 169

Kupferstich: 100 x 72 mm (Platte), 163 x 108 mm (Blatt)

Text: ANFITEATRO DETTO COLOSSEO

19. n. n. Holzschnitt, S. 172

45 mm Durchmesser (Darstellung), 163 x 109 mm (Blatt)

Literatur (zur Publikation): Schudt 1930, S. 239–240, Kat. 192; Borroni 1962, S. 191, Kat. 8071; Pescarzoli 1957, S. 285, Kat. 699; Kissner 1990, S. 351, Kat. 990; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 97, Kat. G 976, S. 105, Kat. G 1052, S. 110, Kat. G 1095, S. 114, Kat. G 1133.

Internet: <http://rara.biblhertz.it/Dg450-2971?&p=7>; <http://rara.biblhertz.it/Dg450-2971?&p=189>; <http://rara.biblhertz.it/Dg450-2971?&p=192> (2.11.2010)

Auflagen (nach Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 97, S. 105, S. 110, S. 114):

I Rom: Michelangelo und Pier Vincenzo Rossi 1697

II Rom: Michelangelo und Pier Vincenzo Rossi 1708

III Rom: Michelangelo und Pier Vincenzo Rossi 1719

IV Rom: De Rossi 1727

Besitznachweise:

I Rom, Archivio Storico Capitolino

Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

II Rom, Bibliotheca Hertziana

Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

III Rom, Bibliotheca Hertziana

Rom, Archivio Storico Capitolino

IV Rom, Bibliotheca Hertziana

Rom, Archivio Storico Capitolino

Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

**Nr. 46**

**Giovanni Maggi (Zeichner, Stecher), Giuseppe De Rossi (Verleger)**

*Aedificiorum et Ruinarum Romae*, 1618

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 532-2180 raro

134 n. n. Tafeln (mit Zählung des Frontispizes)

Titelblatt: AEDIFICIORVM / ET RVINARVM ROMAE / EX ANTIQVIS ATQVE /  
 HODIERNIS MONI / MENTIS. / Liber primus / Summo. cum studio incisus, / ac delineatus à  
 Jo: Maggio / Romano. / Egregio viro Ioanni van Santhen / Flandro Ultraiectensi .S.mi D. N.  
 Pauli / .V. Architecto ingeniosiss.mo / Ioseph de Rubeis Mediolanensis / ob beneuolentiam et  
 / propensi animi / ergo. D.D. 1618 / Romae cù superiorí licentia / Anno Dni. 1618.

## 15. Tafel

Radierung: 208 x 145 mm (Platte), 272 x 205 mm (Blatt)

Text: Sudatis meta olim inter Cóstátini Arcum, et Colosseum

Literatur (zur Graphik): Oehler 1997, S. 120–121, Kat. 26.7.

## 39. Tafel

Radierung: 187 x 129 mm (Platte), 270 x 207 mm (Blatt)

Text: Vestigij della parte di fuori dell' Anfiteatro di Tito, qual fu primo edificato da  
 Vespasiano / suo padre, poi da lui dedicato, Fu questo edifitio di pietra di trauertino, e di  
 forma ouale / ornato con pilastri, e colonne di mezzo rileuo, d' opera dorica Ionica, e corinthia.  
 Hoggi si / uede gran parte rouinato, e si chiama volgarmente il Coliseo, al segno A era la meta  
 / sudante cosi chiamata da gli Antichi perche da lei usciua una fontana con grá copia d'acqua.

## 65. Tafel

Radierung: 209 x 146 mm (Platte), 272 x 207 mm (Blatt)

Text: Meta sudantis iux Amphiteatrum Titi Vespasiani

Literatur (zur Graphik): Oehler 1997, S. 120–121, Kat. 26.6.

## 77. Tafel

Radierung: 207 x 142 mm (Platte), 270 x 207 mm (Blatt)

Text: AMPHITEATRVM COLISEI IUXTA HODIERNAM FORMAM.

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 162, Kat. 1596.

Literatur (zur Publikation): Cicognara 1821 (1960), Bd. 2, S. 198, Kat. 3768; Borroni 1962, S.  
 133–134, Kat. 7994 (Ausg. 1611), Kat. 7994<sup>1</sup> (Ausg. 1618), Kat. 7994<sup>2</sup> (Ausg. 1649);  
 Kandler 1969, S. 21, S. 121, Anm. 66; Aslan 1997, S. 64; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 76,  
 Kat. 6449, Kat. 6452.

Auflagen (nach Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 76):

I Rom: Giuseppe De Rossi 1618

II Rom: Giovanni Giacomo De Rossi 1649

Besitznachweise:

I Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Leiden, Universiteitsbibliotheek

II Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

Abb. 48–49

**Nr. 47**

**Alessandro Donati (Verfasser), Filippo De Rossi (Verleger)**

*Roma Vetus ac Recens*, 1665

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2652 Coll. rom.

8 n. n. S., 537 S., 17 n. n. S., 87 n. n. Tafeln, 34 n. n. Textillustrationen

Titelblatt: ROMA / VETVS AC RECENS / VTRIVSQVE AEDIFICIIS / AD ERVDITAM  
COGNITIONEM / EXPOSITIS. / Auctore / ALEXANDRO DONATO, / E SOCIETATE  
IESV. / TERTIO EDITA AC MVLTIS IN LOCIS / Ne dum aucta, & castigatior reddita;  
verum etiam / Figuris Aeneis illustrata. / ROMÆ, Ex Officina Philippi Rubej. / M. DC. LXV.  
/ SVPERIORVM PERMISSV.

15. Textillustration, S. 276

Holzschnitt: 241 x 174 mm (Blatt)

40. Tafel, S. 281

Radierung: 146 x 109 mm (Platte), 242 x 173 mm (Blatt)

Text: AMPHITHEATRVM FLAVIVM / VVLGO COLOSSAEVM

41. Tafel, S. 283

Radierung: 198 x 142 mm (Platte), 241 x 173 mm (Blatt)

Text: AMPHITHEATRI VESTIGIA

Bezeichnung o. M.: LIBER TERTIVS; o. r.: 283

Literatur (zur Publikation): Schudt 1930, S. 397, Kat. 740; Pescarzoli, 1957, Bd. 1, S. 392–393, Kat. 925; Borroni 1962, S. 148, Kat. 8013<sup>4</sup>; Trenkler 1976, S. 34; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 82, Kat. G 819.

Besitznachweise:

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Heidelberg, Universitätsbibliothek

## Nr. 48

**Alessandro Donati (Verfasser), Janssonio-Waesbergios (Verleger), Johannes Wolters (Verleger)**

*Roma Vetus ac Recens*, 1695

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-2950 Coll. rom.

10 n. n. S., 356 S., 20 n. n. S., 91 n. n. Tafeln, 31 n. n. Textillustrationen

Titelblatt: ALEXANDRI DONATI / E SOCIETATE JESU / ROMA / VETUS AC RECENS /  
Utriusque Ædificiis / ILLUSTRATA. / In multis locis aucta, castigatior reddita, indice  
locupletissimo, / & Figuris Æneis illustrata. / EDITIO ULTIMA. / AMSTELÆDAMI, /  
Prostant apud JANSSONIO-WAESBERGIOS / & JOANNEM WOLTERS, 1695. / Cum  
Privilegio.

45. Tafel, gegenüber S. 188

Radierung: 175 x 120 mm (Darstellung, oberer und linker Plattenrand abgeschnitten), 230 x 166 mm (Blatt)

Text: AMPHITHEATRVM FLAVIVM / VVLGO COLOSSAEVM

12. Textabbildung, S. 190

Radierung: 111 x 116 mm (Platte), 230 x 167 mm (Blatt)

46. Tafel, gegenüber S. 192

Radierung: 174 x 120 mm (Darstellung, oberer und rechter Plattenrand abgeschnitten), 230 x 166 mm (Blatt)

Text: AMPHITHEATRI VESTIGIA

Literatur (zur Publikation): Schudt 1930, S. 398, Kat. 742; Pescarzoli, 1957, Bd. 1, S. 393, Kat. 926 (Ausg. 1694); Borroni 1962, S. 148, Kat. 8013<sup>6</sup>; Trenkler 1976, S. 34; Di Stefano / Salvi 1991, S. 53, Kat. 197; Immagini di Roma 1996, S. 78, Kat. 104; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 95, Kat. G 960.

Besitznachweis:

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

#### Nr. 49

**Alò Giovannoli (Verfasser)**

*Roma Antica*, 1616 (1619)

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.2.E.26

133 Tafeln

Nummerierung der Tafeln nicht übereinstimmend mit der Reihenfolge und dem Bestand der Radierungen

auf dem 2. Blatt das 1616 datierte Vorwort „ALÒ GIOVANNOLI ALLI LETTORI“

zwei Frontispize am Ende der Publikation angebundet, als 132. und 133. n. n. Tafel

(„VEDUTE DEGLI ANTICHI VESTIGJ DI ROMA / DI / ALÒ GIOVANNOLI / DIVISE IN DUE PARTI / La prima contiene Mausolei, Archi, Colonne, e Fabbriche pubbliche, / La seconda rappresenta Terme, Anfiteatri, Teatri, e Tempj / Compresa in Rami 106. / PARTE PRIMA. / IN ROMA.“ – „VEDUTE DEGLI ANTICHI VESTIGJ DI ROMA / DI / ALÒ GIOVANNOLI / PARTE SECONDA / Nella quale si rappresenta Terme, Anfiteatri, Teatri, e Tempj. / IN ROMA“)

Titelblatt: ROMA ANTICA / DI / Alo Giovannoli / da Civita Castellana / LIBRO PRIMO / Con Priuilegio del Sommo Pontefice et / altri Principi. Con licenza de Superiori / In Roma l'anno MDCXVIII

60. Tafel

Radierung, Kupferstich: 217 x 382 mm (Platte), 268 x 405 mm (Blatt)

Text: <sup>A</sup> Amphitheatrū Titi Vespasiani Colosseū uulgo nūcupatū <sup>B</sup> Thermæ Titi Vespasiani <sup>C</sup> Meta Sudatoria spectat ad Occid.<sup>m</sup> S. Ignatius Episcopus à Leonibus discerptus / <sup>A</sup> Anfiteatro di Tito Vespasiano detto il Collosseo <sup>B</sup> Terme di Tito Vesp.<sup>o</sup> <sup>C</sup> Meta Sudatoria Veduta dall'Occidente S. Ignatio Vescouo è sbranato da Leoni



Bezeichnung u. l.: A. G.; u. r.: Foglio / 1  
Literatur (zur Graphik): Kissner 1990, S. 85, Kat. 166.

#### 61. Tafel

Radierung, Kupferstich: 215 x 380 mm (Platte), 266 x 411 mm (Blatt)  
Text: <sup>A</sup> Amphitheatrum Titi Vespasiani Pars interior, spectans ad Meridiem Innumeri Christianorum a uarijs, et rabidis feris deuorati. / <sup>A</sup> Anfiteatro di Tito Vespasiano Parte interiore, che riguarda Mezzogiorno Christiani senza numero deuorati da diuerse fiere  
Bezeichnung u. l.: A.G.; u. r.: Foglio / 39

Literatur (zur Publikation): Cicognara 1821 (1960), S. 195, Kat. 3748 (Ausg. 1619); Ashby 1922, S. 101–113, Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 427, Kat. 1018; Borroni 1962, S. 139–140, Kat. 7998–7998<sup>3</sup> (Ausg. 1615–18. Jh.); Frutaz 1962, Bd. 1, S. 204, Kat. 144; Kissner 1990, S. 85, Kat. 166 (Ausg. 1616), Kat. 167 (Ausg. ca. 1750), S. 295, Kat. 757 (Ausg. 1619); Cavazzi / Margiotta / Tozzi 1991, S. 16–17; Incisioni Romane dal 500 all’800 1993, S. 38; Immagini di Roma 1996, S. 51, Kat. 66 (Ausg. 18. Jh.), S. 61, Kat. 81 (Ausg. 1619); Aslan 1997, S. 60; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 485, Kat. 5399.

Auflagen (nach Ashby 1922, S. 101–113; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 485):

- I Rom 1616:  
143 Tafeln, verteilt auf sieben Bücher mit entsprechenden Titelblättern
- II Rom: Giacomo Mascardi 1619:  
drei Bücher zu je 50, 40 und 53 Tafeln  
Übernahme der Titelblätter des ersten, zweiten und fünften Buches  
das ursprüngliche Frontispiz des „Libro quinto“ durch eine Korrektur des „quinto“ in ein „terzo“ angepasst  
Nummerierung nicht vollständig ausgeführt
- III Rom: o. J. (18. Jh.):  
Bestand reduziert auf 106 Tafeln, unterteilt in zwei Teile  
Titel: „VEDUTE DEGLI ANTICHI VESTIGI DI ROMA / DI / ALO GIOVANNOLI / DIVISE IN DUE PARTI / La prima contiene Mausolei, Archi, Colonne, e Fabbriche pubbliche / La seconda rappresenta Termi, Anfiteatri, Teatri e Tempj / comprese in rami 106 / PARTE PRIMA (SECONDA) / IN ROMA.“

Besitznachweise:

- I Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
Rom, Biblioteca Angelica
- II Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell’Arte  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
- III Rom, Museo di Roma

Abb. 50–51

#### Nr. 50

**Lieven Cruyl (Zeichner, Stecher), Giovanni Battista De Rossi (Verleger)**  
*Prospectus Locorum Urbis Romae Insignium*, 1666

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 2.F.31  
Frontispiz, Dedikationsblatt, 10 n. n. doppelseitige Tafeln

Titelblatt: PROSPECTVS / LOCORVM VRBIS ROMÆ INSIGN. / Inuentore / Matthæo Gregorio de Rubeis / Romano / Delineati et aere incisi a Liuino Cruyl / Gandauensi / LIBER PRIMVS / ALEXANDRO. VII. P. M. / DICATVS. / Romæ Typis Joannis Baptistæ de Rubeis Mediolanensis in foro / Agonali Anno D. 1666 cum Privilegio Summi Pont.

## 2. Tafel

Radierung: 366 x 470 mm (Platte), 411 x 580 mm (Doppelseite)

Text: Prospectus Amphitheatri Vespasiani et Titi Imp. / 1 Amphitheatrū. Vulgo Colisæum 2 Arcus Triumphalis Constantini Magni Imp. 3 Basilica Lateranensis cum Palatio et Obelisco 4 Aqueductus Antiqui Ruine / Templum SS Ioannis et Pauli 6 Templum S. Gregory 7 Ruine antiqui Templi Solis et Lunæ 8 Ruina Meta Sudantis / Romæ Typis Ioannis Baptistæ de Rubeis Mediolanensis in Foro Agonali An. D. 1666 cum Priuilegio Summi Pont.

Bezeichnung im Bildfeld u. r.: LIV. CRUYL GAND. del. e fec. Romæ 1666

Literatur (zur Graphik): Egger 1927, S. 187; Egger 1932, Bd. 2, S. 17, Taf. 31, Jatta 1992, S. 117–118, Kat. 64, S. 154–155, Kat. 3 S.

Literatur (zur Publikation): Egger 1927, S. 189–196; Egger 1932, Bd. 2, S. 17; Hollstein 1949–2006, Bd. 5, S. 99, Kat. 11–26; Borroni 1962, S. 170, Kat. 8036; Pietrangeli 1972, S. 8; Jatta 1989, S. 9; Jatta 1992, S. 58–62; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 210, Kat. 2077.

## Auflagen:

- I Rom: Giovanni Battista De Rossi 1666
- II Rom: Matteo Gregorio De Rossi 1698

## Besitznachweise:

- I Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung
- II Rom, Privatsammlung

Abb. 52–53

## Nr. 51

**Johannes Georgius Graevius (Verfasser), François Halma (Verleger), Petrus van der AA (Verleger)**

*Thesaurus Antiquitatum Romanarum*, 1697

Rom, Bibliotheca Hertziana, De 110-2940/4 raro

Titel, 4 n. n. Seiten, 15 Tafeln

Titelblatt: THESA VRVS / ANTIQVITATVM / ROMANARVM, / Congestus / a / JOANNE GEORGIO GRAEVIIO. / Accesserunt / Variæ & accuratæ tabulae aeneae. / TOMVS QVARTVS. / Traject. ad Rhen. / Lugd. Batavor. / Apud FRANCISCVM HALMAM, / PETRVM vander AA, / Bibliop. / MDCXCVII. / Cum Privilegio.

darin enthalten:

Descriptio faciei variorum locorum, / quam prospectum vocant, / VRBIS ROMÆ / TAM ANTIQVÆ QVAM NOVÆ / Deformatæ ab incomparabili in hac arte viro / LIVINO CRUYLIO / Presbytero Gandavensi. / Ex Cimeliotheca Illustrissimi & Amplissimi Viri / CONRADI RVYSCH / VRBIS LVGDVNO-BATAVÆ QVARTVM NVPER COS.

EJVSQVE / CIVITATIS NOMINE IN SVPREMVM / FOEDERATORVM ORDD.  
 CONSILIVM / DELEGATI, / Quas descriptiones suis sumtibus sibi Romæ comparavit / &  
 pro sua singulari benignitate cum Antiquitatum studiosis communicavit / HÆC PRÆCLARA  
 VRBIS MONVMENTA / VIRO ILLVSTRISIMO, A QVO SVNT PROPECTA, /  
 D.D.D.L.M.C. / Ejus clientes / FRANCISCVS HALMA & PETRVS VANDER AA.

5. Tafel (obere Abbildung)

Radierung, Kupferstich: 221 x 328 mm (Platte), 391 x 402 mm (Blatt)

Text: PROSPECTUS COLOSSÆI SIVE AMPHITHEATRI TITI IMPER. ARCUS  
 CONSTANTINI LOCORUMQ. ADJACENTIUM

Bezeichnung im Bildfeld o. r.: Tab: 5

5. Tafel (Abbildung u. l.)

Radierung, Kupferstich: 134 x 360 mm (Platte), 391 x 402 mm (Blatt)

Text: ALTER PROSPECTVS ARCVS CONSTANTINI

5. Tafel (Abbildung u. r.)

Radierung, Kupferstich: 134 x 360 mm (Platte), 391 x 402 mm (Blatt)

Text: INTERIOR COLOSSEI FACIES

Bildlegende zu der Tafel (2.+3. n. n. Seite der Teilpublikation):

Index quo Tabularum numeri ad Cartæ Topographicæ numeros / referuntur: quo etiam, si quæ  
 occurrant, variorum istius Operis scri- / ptorum loca designantur, in quibus de locis, quæ in  
 Tabulis / conspiciuntur, verba fiunt.

[...]

TABULA V.

1. COlosseum. Marlian. 147. D. Nardin. 1037. C. Borrich. 1535. D.

2. Arcus Constantini. Donat. 682. B. Nardin. 1346 C.

3. Basilica Lateranensis. Cart. Topogr. num 100. Donat. 711. C.

4. Templum Solis. Fabr. 421. E.F. Nardin. 1035. E.

5. Meta sudans. Marlian. 147. C. Panvin. 289. A. Pancirol. 338. D. Donat. 685. B. Nardin.  
 1042. B. C. Borrich. 1540. A.

6. Alia facies arcus Constantini.

7. Interior Colossei facies.

Literatur (zur Publikation): Ranghiasi 1792–1793, Bd. 1., S. 187, Kat. 212; Cicognara 1821  
 (1960), Bd. 2, S. 3, Kat. 2488 (Ausc. 1732–1737); Graesse 1859–1869 (1950), Bd. 3, S. 128;  
 Brunet 1860–1880, Bd. 2, Sp. 1689–1690; Schudt 1930, S. 418, Kat. 817 (Ausc. 1696), S.  
 419, Kat. 820 (Ausc. 1732); Langedijk 1961–1963, S. 67–68, S. 88–90; Pietrangeli 1972, S.  
 8–9; Trenkler 1976, S. 38; Di Stefano / Salvi 1991, S. 55, Kat. 204 (Ausc. 1732); Jatta 1992,  
 S. 63, S. 163, Kat. 20 S, Abb. 47; Incisioni Romane dal 500 all'800 1993, S. 63, Kat. 41;  
 Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 494–495, Kat. 5495–5496.

Auflagen (nach Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 494–495):

I Leiden: Franciscus Halma, Petrus Vander AA. 1697

II Venedig: Bartolomeo Javarina, Giovanni Battista Pasquali 1731–1737

Besitznachweise:

I Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

- II Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
Rom, Biblioteca Casanatense  
Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

Abb. 54

**Nr. 52**

**Samuel Marolois (Verfasser), Hendrick Hondius (Verleger), Johannes Janssonius (Verleger)**

*Ars Perspectiva*, 1615

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 214.Bancone.12.A.7  
47 n. n. S., 80 Tafeln

Titelblatt: ARS / PERSPECTIVA / QVÆ CONTINET / THEORIAM & PRACTICAM / EIUSDEM / AUTHORE SAMUELE / MAROLOISIOS / 1615 Hagæ Comit / Hollandiæ / apu. / Henr. Hondium. / Cum privill. Arnbemy / apud Johannem / Janssonium / Bibliopolam.

## 54. Tafel

Pieter Stevens (Inventor), Hendrick Hondius (Stecher)  
Radierung 216 x 270 mm (Platte), 280 x 361 mm (Blatt)

Text: COLOSSEVM ROMÆ / linea horizontalis – base.

Bezeichnung u. l.: Petrus stephanus Invent.; u. r.: Henricus hondius sculps.; num. u. r.: 54; o. M.: C.LXXXV.

Literatur (zur Graphik): Orenstein 1994, S. 58, Kat. 47.

Zustände (nach Orenstein 1994, S. 58):

- I Text: COLOSSEVM ROMÆ  
Bezeichnung u. l.: Petrus stephanus Invent.; u. r.: Henricus hondius sculps.; num. u. r.: 4  
(um 1600)
- II Text: COLOSSEVM ROMÆ / linea horizontalis – base.  
Bezeichnung u. l.: Petrus stephanus Invent.; u. r.: Henricus hondius sculps.; num. u. r.: 54; o. M.: C.LXXXV.  
(aus: Samuel Marolois: *Perspective contenant la theorie, et pratique, d'icelle*. La Haye: Henrick Hondius 1614.)
- III Text: COLOSSEVM ROMÆ  
Bezeichnung u. l.: Petrus stephanus Invent.; u. r.: Henricus hondius sculps.; u. l.: P. M.; num. u. r.: 54; o. M.: C.LXXXV.

Besitznachweise:

- I Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet  
Copenhagen, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamling  
The Hague, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie  
Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes
- II Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet  
Liège, Université de Liège, Cabinet des estampes et des dessins  
The Hague, Koninklijke Bibliotheek

- III Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett  
Paris, Bibliothèque Nationale, Département Estampes et Photographie

58. Tafel

Pieter Stevens (Inventor), Hendrick Hondius (Stecher)

Radierung: 215 x 270 mm (Platte), 280 x 361 mm (Blatt)

Text: COLOSSEVM AD VIVVM ROMÆ – horizon / base

Bezeichnung u. l.: P. S. Inuent; u. r.: Hh. sculp. et excudit.; num. u. r.: 58; o. l.: C.LXXXIX.

Literatur (zur Graphik): Orenstein 1994, S. 58, Kat. 46.

Zustände (nach Orenstein 1994, S. 58):

I Text: COLOSSEVM AD VIVVM ROMÆ

Bezeichnung u. l.: P. S. Inuent; u. r.: Hh. sculp. et excudit.; num. u. r.: 3  
(um 1600)

II Text: COLOSSEVM AD VIVVM ROMÆ – horizon / base

Bezeichnung u. l.: P. S. Inuent; u. r.: Hh. sculp. et excudit.; num. u. r.: 58; o. l.:  
C.LXXXIX.

(Samuel Marolois: Perspective contenant la theorie, et pratique, d'icelle. La Haye:  
Henrick Hondius 1614.)

Besitznachweise:

I Copenhagen, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamlng  
The Hague, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie  
Stockholm, Kungliga Biblioteket

II Rom, Museo di Roma  
Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet  
The Hague, Koninklijke Bibliotheek

Literatur (zur Publikation): Thieme / Becker 1907–1950, Bd. 17, S. 435–436 (Wolfgang Stechow); Orenstein 1990, S. 29, S. 32–33, Abb. 7; Orenstein 1992, Bd. 2, Kat. 66–71, Abb. 59–60; Incisioni Romane dal 500 all'800 1993, S. 36, Kat. 14; Orenstein 1994, S. 58–63, Kat. 44–49, S. 202–209, Kat. 363–435; Orenstein 1996, S. 30, Abb. 7, S. 217, Kat. 632.

**Nr. 53**

**Giovanni Battista Mercati (Zeichner, Stecher)**

*Alcune Vedute et Prospettive di Luoghi Dishabitati di Roma*, 1629

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.1.B.26

48 Tafeln (mit Zählung des Frontispizes und des Dedikationsschreibens)

unvollständiges Exemplar: Taf. 21–24 fehlend

bis auf das Frontispiz alle Radierungen ausgeschnitten und aufgeklebt, der Plattenrand dabei teilweise beschnitten

Frontispiz: 98 x 131 mm (Platte), 153 x 201 mm (Blatt)

Titelblatt: ALCVNE VEDVTE ET PROSPETTIVE / DI LVOGHI DISHABITATI DI  
ROMA / AL SER.<sup>MO</sup> GRAN DVCA / DI TOSCANA FERDINANDO / II.<sup>O</sup> SVO SIG.<sup>RE</sup>

CLEMENTISS.<sup>MO</sup> / GIO: BATTISTA MERCATI D.D.D. // Cum priuil. Regis / Superior  
permessu.

11. Tafel

Radierung: 95 x 130 mm (Platte)

Text: Sotto San Pietro in Vincolo

Bezeichnung o. l.: 11

Literatur (zur Graphik): Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 144, Kat. 22; Petrucci  
1932, S. 480; Bellini / Leach 1983, S. 384, Kat. 22; Settis 1995, S. 24, S. 51, Kat. 11.

13. Tafel

Radierung: 96 x 130 mm (Platte)

Text: Veduta dall'anfiteatro a S.<sup>o</sup> Stefano Rotondo

Bezeichnung o. l.: 13

Literatur (zur Graphik): Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 144, Kat. 24; Petrucci  
1932, S. 481, S. 488; Bellini / Leach 1983, S. 386, Kat. 24; Settis 1995, S. 24, S. 51, Kat. 13.

15. Tafel

Radierung: 98 x 130 mm (Platte)

Text: Listesso

Bezeichnung o. l.: 15

Literatur (zur Graphik): Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 145, Kat. 26; Petrucci  
1932, S. 478; Bellini / Leach 1983, S. 388, Kat. 26; Reed / Wallace 1989, S. 161–162, Kat.  
79; Settis 1995, S. 24, S. 52, Kat. 15.

18. Tafel

Radierung: 95 x 129 mm (Platte)

Text: Listesso

Bezeichnung o. l.: 18

Literatur (zur Graphik): Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 145, Kat. 29; Bellini /  
Leach 1983, S. 391, Kat. 29; Jatta 1992, S. 32, Abb. VII; Settis 1995, S. 24, S. 52, Kat. 18.

33. Tafel

Radierung: 94 x 129 mm (Platte)

Text: Pallazo Maggiore da lontano.

Bezeichnung o. l.: 33

Literatur (zur Graphik): Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 145, Kat. 44; Petrucci  
1932, S. 483; Bellini / Leach 1983, S. 406, Kat. 44; Settis 1995, S. 26, S. 56, Kat. 33.

46. Tafel

Radierung: 95 x 129 mm (Platte)

Text: Anfiteatro dello Collizeo

Bezeichnung o. l.: 46

Literatur (zur Graphik): Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 146, Kat. 57; Petrucci  
1932, S. 484; Bellini / Leach 1983, S. 419, Kat. 57; Settis 1995, S. 26, S. 59, Kat. 46

47. Tafel

Radierung: 95 x 129 mm (Platte)

Text: Listesso

Bezeichnung o. l.: 47; u. M.: G. M. F.

Literatur (zur Graphik): Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 146, Kat. 58; Bellini / Leach 1983, S. 420, Kat. 58; Settis 1995, S. 26, S. 59, Kat. 47; Oehler 1997, S. 91, Kat. 18.3.

#### 48. Tafel

Radierung: 95 x 129 mm (Platte)

Text: Listesso

Bezeichnung o. l.: 48

Literatur (zur Graphik): Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 146, Kat. 59; Bellini / Leach 1983, S. 421, Kat. 59; Settis 1995, S. 26, S. 59, Kat. 48.

#### 49. Tafel

Radierung: 96 x 130 mm (Platte)

Text: Listesso

Bezeichnung im Bildfeld: 49

Literatur (zur Graphik): Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 146, Kat. 60; Petrucci 1932, S. 485; Bellini / Leach 1983, S. 422, Kat. 60; Settis 1995, S. 26, S. 59, Kat. 49.

#### 50. Tafel

Radierung: 95 x 129 mm (Platte)

Text: Listesso

Bezeichnung im Bildfeld: 50

Literatur (zur Graphik): Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 146, Kat. 61; Bellini / Leach 1983, S. 423, Kat. 61; Settis 1995, S. 26, S. 59, Kat. 50.

Literatur (zur Publikation): Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 143–146, Kat. 12–63; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 10, S. 187, Kat. 20–71; Le Blanc 1854–1890, Bd. 2, S. 12, Kat. 16–67; Andresen 1870–1873 (1982), Bd. 2, S. 158; Petrucci 1932, S. 477–489; Petrucci 1956, S. 111–122; Borroni 1962, S. 144, Kat. 8008 (1627 dat.); Bellini / Leach 1983, S. 376–425, Kat. 12–63; Reed / Wallace 1989, S. 161–162; Giannotti 1989, S. 814; Kissner 1990, S. 132, Kat. 269; Giannotti 1991, S. 193–195; Jatta 1992, S. 32, Abb. VII; Settis 1995, S. 9–60; Immagini di Roma 1996, S. 54, Kat. 71; Zeitler 1999, Kat. 24–25; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 124, Kat. 6997.

#### Zustände:

I vor der Schrift

Literatur: Bodart 1975, S. 66; Petrucci 1932, S. 477–489; Settis 1995, S. 36, S. 47, Anm. 101.

II mit Schrift und Nummerierung

III mit teils veränderter Beschriftung und der Adresse des Nicolas Langlois

Literatur: Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 20, S. 143 (ohne Nennung des Verlegers N. Langlois); Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 10, S. 187, Kat. 20–71; Andresen 1870–1873 (1982), Bd. 2, S. 158.

#### Besitznachweise

I Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe

II Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe

Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte (unvollständiges Exemplar)

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

**Nr. 54****Giovanni Battista Mercati (Zeichner, Stecher?)***Innenansichten des Kolosseums*, o. J. (um 1642)

Rom, Museo di Roma, MR 20262, 20267–20269

Aufbewahrung als Einzelblätter ohne Frontispiz, Publikationskontext nicht erhalten  
ursprünglich Teil eines 24 Blatt umfassenden, um 1642 entstandenen Tafelwerkes

n. n. Tafel (MR 20262)

Radierung: 104 x 129 mm

Text: LISTESSO

Bezeichnung u. r.: GMF

n. n. Tafel (MR 20267)

Radierung: 104 x 129 mm

Text: ANFITEATRO.

Bezeichnung u. r.: G.M.F.

n. n. Tafel (MR 20268)

Radierung: 105 x 132 mm

Text: LISTESSO

n. n. Tafel (MR 20269)

Radierung: 105 x 130 mm

Text: LISTESSO

Bezeichnung u. r.: G.M.F.

Literatur (zur Publikation): Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 10, S. 187, Kat. 72–95;  
Nagler 1858–1879, Bd. 2, S. 967, Kat. 2713; Petrucci 1932, S. 489, Anm. 10; Petrucci 1956,  
S. 122, Anm. 20.**Nr. 55****Bartolomäus Breenbergh (Zeichner, Stecher)***Verscheÿden Vervallen gebouwé Soo binnen als buyten Romen*, 1640

London, British Museum, Department of Prints and Drawings

17 n. n. Tafeln (mit Zählung des Frontispizes)

Titelblatt: *Verscheÿden / Vervallen gebouwé / Soo binnen als buyten / Romen, / Geteykent en  
Ghe-ets / Door / Bartholomeus Breenbergh / Schilder. / Gedaen in't Iaer 1640.*

10. Tafel

Radierung: 101 x 62 mm

Literatur (zur Graphik): Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 4, S. 169, Kat. 10; Bartsch  
1803–1821 (1843–1876), Bd. 23, S. 176, Kat. 10; Hollstein 1949–2006, Bd. 3, S. 206–207,  
Kat. 10; Robinson 1979, S. 178, Kat. 10.



Literatur (zur Publikation): Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 4, S. 165–172, Kat. 1–17; Weigel 1843, S. 176, Kat. 1–17; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 2, S. 168; Hollstein 1949–2006, Bd. 3, S. 205–207, Kat. 1–17; Borroni 1962, S. 151, Kat. 8015; Robinson 1979, S. 173–185, Kat. 1–17; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 130, Kat. 1301.

Abb. 63

**Nr. 56****Cornelis van Poelenburgh (Inventor), Jan Gerritsz. van Bronchorst (Stecher)***Serie von neun Ruinenansichten, o. J.*

London, British Museum, Department of Prints and Drawings

7. Tafel einer Serie von neun n. n. Tafeln, ohne separates Frontispiz

Radierung: 186 x 250 mm

Literatur (zur Graphik): Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 4, S. 65–66, Kat. 18; Weigel 1843, S. 152; Hollstein 1949–2006, Bd. 3, S. 232, Kat. 18; Robinson 1979, S. 90, Kat. 18.

Zustände (nach Weigel 1843, S. 152; Hollstein, Bd. 3, 1950, S. 232):

- I vor der Schrift
- II Text: Pars Amphitheatri Vespasiani Imp. vulgo il Colisæo dicti.  
Bezeichnung u. l.: C. V. Poelenb. Inventor; u. r.: I. G. Bronchorst Sculptor.
- III Verkleinerung der Platten: an den oberen und unteren Rändern teilweise beschnitten

Literatur (zur Publikation): Bartsch 1803–1821 (1843–1876), Bd. 4, S. 62–66, Kat. 12–20; Weigel 1843, S. 152; Hollstein 1949–2006, Bd. 3, S. 232, Kat. 12–20.

Abb. 64

**Nr. 57****Jan Asselijn (Zeichner), Gabriel Perelle (Stecher), Nicolas Langlois (Verleger)***Ansichten der Kolosseumsruine, 1646*

Rom, Museo di Roma, Cart. 14, MR 22999–23000

Aufbewahrung als Einzelblätter; originaler Publikationskontext nicht erhalten

3. und 4. Tafel einer Serie von sechs Radierungen, ohne separates Frontispiz

Platten- und Bildränder beschnitten

3. Tafel (MR 23000)

Radierung: 274 x 189 mm

Text: VEVE DV COLISÉE

Bezeichnung u. l.: Dessigné par I. Asselin, et gravé par Perelle; u. r.: A Paris Chez Nicolas Langlois rue S.<sup>t</sup> Jacques a la victoire; u. r.: 3

Literatur (zur Graphik): Steland 1971, Taf. 30 („Hochformat 3“); Steland 1989, S. 30, Abb. 4, S. 204, Kat. 3.

4. Tafel (MR 22999)

Radierung: 279 x 190 mm

Text: VEVE DV COLISÉE OV AMPHITHEATRE DE MARCELLVS / 4

Bezeichnung u. l.: Designe par I. Asselin et graué par Perelle; u. r.: A Paris chez Nicolas Langlois rue S.<sup>t</sup> Jacques a la victoire.

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 162, Kat. 1599; Steland 1971, Taf. 30 („Hochformat 4“); Steland 1989, S. 32, Abb. 7, S. 204, Kat. 4.

Literatur (zur Publikation):

Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 12, S. 243, Kat. 7; Hollstein 1949–2006, Bd. 1, S. 44, Kat. 15–32; Steland 1971, S. 57–60, Taf. 30–31; Steland 1989, S. 29–36, Abb. 1, Abb. 3–4, Abb. 7, Abb. 9, Abb. 12, S. 204, Kat. 1–6 („Hochformat“); Steland-Stief 1992, S. 458; Immagini di Roma 1996, S. 55, Kat. 72; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 55, Kat. 556;.

Auflagen:

- I Paris: Nicolas Langlois
- II Paris: P. Ferdinand

Besitznachweise:

- I Rom, Museo di Roma
- II Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet

Abb. 65

## Nr. 58

**Jan Asselijn (Zeichner), Gabriel Perelle (Stecher), Pierre Mariette (Verleger)**

*Ansicht der Kolosseumsruine*, 1646

Rom, Museo di Roma, Cart. 35, MR 23.012

Aufbewahrung als Einzelblatt; originaler Publikationskontext nicht erhalten

4. Tafel einer Serie von sechs Radierungen, ohne separates Frontispiz

Plattenrand teilweise beschnitten

Radierung: 211 x 255 mm (Platte), 212 x 256 mm (Blatt)

Text: RVYNE DV COLISÉE

Bezeichnung u. l.: Dessigné par I. Asselin, et graué par Perelle.; u. r.: P. Mariette exc. Avec priuilege du Roy.

Literatur (zur Graphik): Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 12, S. 243, Kat. 6; Steland 1971, Taf. 25 („Breitformat 1.4“); Steland 1989, S. 42, Abb. 22, S. 205, Kat. 4 („Breitformat 1“).

Literatur (zur Publikation): Hollstein 1949–2006, Bd. 1, S. 44, Kat. 15–32; Steland 1971, S. 57–60, Taf. 24–26; Steland 1989, S. 38–44, Abb. 14–15, Abb. 18, Abb. 22, Abb. 24, Abb. 26; S. 204–205, Kat. 1–6 („Breitformat 1“); Steland-Stief 1992, S. 458; Incisioni Romane dal 500 all’800 1993, S. 59.

Auflagen:

- I Paris: Pierre Mariette
- II Paris: P. Ferdinand

**Nr. 59****Jan Asselyn (Zeichner), Gabriel Perelle (Stecher), Daman (Verleger)***Ansicht der Kolosseumsruine, o. J.*

Rom, Museo di Roma, Fondo Muñoz, MR 9697

Aufbewahrung als Einzelblatt; originaler Publikationskontext nicht erhalten

3. Tafel einer Serie von sechs Radierungen, ohne separates Frontispiz

Radierung: 248 x 313 mm (Platte), 290 x 374 mm (Blatt)

Text: Veduta del Anfiteatro di Tito, edificato da Vespitiano suo Padre, detto il Coliseo in Roma

Bezeichnung u. l.: Perelle fecit; u. r.: Daman excudit; u. M.: Auec priuilege du Roy; num. u. r.: 3

## Zustände:

I Text: Veduta del Anfiteatro di Tito, edificato da Vespitiano suo Padre, detto il Coliseo in Roma

Bezeichnung u. l.: Perelle fecit; u. r.: Daman excudit; u. M.: Auec priuilege du Roy; num. u. r.: 3

II Text: Veduta del Anfiteatro di Tito, edificato da Vespitiano suo Padre, detto il Coliseo in Roma

Bezeichnung u. l.: Perelle fecit; u. r.: Daman excudit; u. M.: Auec priuilege du Roy; num. u. l.: 3 (ursprüngliche Nummerierung u. r. durchgestrichen)

## Besitznachweise:

I Rom, Museo di Roma

II Rom, Museo di Roma

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 162, Kat. 1600; Incisioni Romane dal 500 all'800 1993, S. 63, Kat. 41.

**Nr. 60****Jacques Callot (Inventor)***Martyrium des heiligen Sebastian, o. J.*

Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, Scat. 95, Fondo Corsini 69870

Einzelblatt

Plattenrand teilweise beschnitten

Radierung: 158 x 317 mm (Darstellung), 165 x 324 mm (Blatt)

Bezeichnung u. r.: Callot Jn.; außerhalb des Bildfeldes: f. Collignon

Literatur (zur Graphik): Silvestre 1869, S. 26; Bechtel 1955, S. 42, Kat. 166; Ternois 1962–1999, S. 153, Kat. 1173–1175; Jacques Callot 1963, S. 46, Kat. 55; Russel 1975, S. 187, Kat. 152; Hofmann 1987, S. 207, Kat. 19; Lieure 1924–1927 (1989), Bd. 1, S. 30–31, Kat. 670; Bd. 2, Taf. 670; Choné 1992, S. 485, Kat. 637; Le incisioni di Jacques Callot 1992, S. 237–238, Kat. 40; Rommé 1995, S. 38, S. 86–87.

## Zustände:

- I Bezeichnung u. r.: Callot Jn.; außerhalb des Bildfeldes: f. Collignon
- II Bezeichnung u. r.: Callot Jn. et fec.
- III Bezeichnung u. r.: Israel Silvestre ex. / cum priuil. Regis. Callot Jn et fec.

## Besitznachweise

- I Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe
- II Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe
- III Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

**Nr. 61****Stefano della Bella (Zeichner, Stecher), François Langlois (Verleger)**

*Ansichten der Kolosseumsruine*, o. J.

Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, sc. 53 TEB, F.N. 40566,  
sc. 51bis, F.G. 2309 (D.V.827)

Aufbewahrung als Einzelblätter, originaler Publikationskontext nicht erhalten  
aus einer Serie von 13 Radierungen  
Plattenränder beschnitten

Titelblatt der Serie: Excellentissimo / ac Nobilissimo D. Anthonio / le Charon Baroni de  
Dormelles / Vrbis et Arcis Monteriolanae ad / Ichonem Gubernatori Artis Pictoriae /  
oestimatori peritissimo ac obsequij / monumentum / Donat ac dicat / F. Langlois / alias  
Ciartres. / Stef. Della Bella jnuent fecit / F.L.D. Ciartres ex. cum Priuil. Regis Christ. / 1

8. Tafel (sc. 53 TEB, F.N. 40566)

Radierung: 126 mm (Durchmesser der Darstellung), 128 x 137 mm (Blatt)

Bezeichnung u. l.: Stef. Della Bella jnuent fecit; u. r.: F.L.D. Ciartres exc. cum Priuil. Regis  
Chris.; num. o. r.: 8

Literatur (zur Graphik): De Vesme 1906, S. 215, Kat. 826; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 162,  
Kat. 1606; Forlani Tempesti 1973, S. 96, Kat. 51d, Abb. 57; Massar / De Vesme 1971, S. 127,  
Kat. 826; Jatta 1992, S. 39–40, Abb. XII; Rolf 1998, S. 64–65, Kat. 17.4.

## Zustände

- I Bezeichnung u. l.: Stef. Della Bella jnuent fecit; u. r.: F.L.D. Ciartres exc. cum  
Priuil. Regis Chris.
- II Bezeichnung u. l.: Stef. Della Bella jnuent fecit; u. r.: F.L.D. Ciartres exc. cum  
Priuil. Regis Chris.; num. o. r.: 8
- III die Adresse von F. L. D. Ciartres durch die von N. Langlois ersetzt
- IV die Adresse von N. Langlois durch die von Pierre Mariette ersetzt
- V Adresse des Pierre Mariette entfernt
- VI Erneuerung der Nummerierung rechts oben, unter Abänderung der ursprünglichen  
Zählung

9. Tafel (sc. 51bis, F.G. 2309 D.V.827)

Radierung: 125 mm (Durchmesser der Darstellung), 132 x 133 mm (Blatt)

Bezeichnung u. l.: Stef. Della Bella jnuent. fecit; u. r.: F.L.D. Ciartres exc. cum Privil Regis  
Christ.; num. o. r.: 9

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 162–163, Kat. 1607; De Vesme 1906, S. 215, Kat. 827; Massar / De Vesme 1971, S. 127, Kat. 827; Ortolani 1996, S. 74–77, Kat. 827; Aslan 1997, S. 80–81; Salamon 2000, Kat. 153.

Zustände:

- I Bezeichnung u. l.: Stef. Della Bella jnuent. fecit; u. r.: F.L.D. Ciartres exc. cum Privil Regis Christ.
- II Bezeichnung u. l.: Stef. Della Bella jnuent. fecit; u. r.: F.L.D. Ciartres exc. cum Privil Regis Christ.; num. o. r.: 9
- III Adresse von F. L. D. Ciartres durch die von N. Langlois ersetzt
- IV Adresse von N. Langlois durch die von Pierre Mariette ersetzt
- V Adresse des Pierre Mariette entfernt
- VI Erneuerung der Nummerierung rechts oben, unter Abänderung der ursprünglichen Zählung

Literatur (zur Publikation): Heinecken 1778–1790, Bd. 2, S. 397; De Vesme 1906, S. 214–216, Kat. 819–831; Nasse 1913, S. 43; Forlani Tempesti 1973, S. 94–97, Kat. 51; Massar / De Vesme 1971, S. 126–128, Kat. 819–831; Rolf 1998, S. 64–65, Kat. 17; Schäfer / Mack-Andrick 2005, S. 246.

Besitznachweise:

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi  
 Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe  
 Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

Abb. 66–67

**Nr. 62**

**Stefano Della Bella (Zeichner, Stecher)**

*Ansicht des Kolosseums und des Konstantinsbogens, 1656*

Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, sc. 56TER, F.G. 2388  
 Aufbewahrung als Einzelblatt; originaler Publikationskontext nicht erhalten  
 Teil einer Serie mit 6 n. n. Tafeln, ohne separates Frontispiz  
 Plattenränder teilweise beschnitten

Radierung: 307 x 271 mm (Darstellung), 324 x 279 mm (Blatt)  
 Text: Arcus Const.<sup>ni</sup> et Amphit.<sup>ri</sup> Flavij Panetinæ  
 Bezeichnung u. l.: SDBella

Literatur (zur Graphik): Heinecken 1778–1790, Bd. 2, S. 400; De Vesme 1906, S. 217–218, Kat. 834; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 42, Kat. 373; Massar / De Vesme 1971, S. 128, Kat. 834; Forlani Tempesti 1973, S. 140–141, Kat. 77c; Salamon 2000, Kat. 156.

Zustände (nach Massar De Vesme 1971, S. 128):

- I vor der Schrift
- II Text: Arcus Const.<sup>ni</sup> et Amphit.<sup>ri</sup> Flavij Panetinæ  
 Bezeichnung u. l.: SDBella

Literatur (zur Publikation): Heineken 1778–1790, Bd. 2, S. 400–401; Silvestre 1869, S. 27; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 1, S. 388; De Vesme 1906, S. 216–219, Kat. 832–837; Nasse 1913, S. 47–48; Massar / De Vesme 1971, S. 128–129, Kat. 832–837; Forlani Tempesti 1973, S. 139–141, Kat. 77; Kissner 1990, S. 56, Kat. 105; Rolf 1998, S. 115–117, Kat. 48; Schäfer / Mack-Andrick 2005, S. 218–221, Kat. 60.

Abb. 68

**Nr. 63****Israël Silvestre (Zeichner, Stecher), Israël Henriët (Verleger)***Recueil de Veue de Plusieurs Edifices*, o. J. (um 1650)

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 532-2500 raro  
12 Tafeln (mit Zählung des Frontispizes)

Titelblatt: RECVEIL / DE VEVE DE PLVSIEVRS EDIFICES / tant de Rome que des enuirons. / Faict par Israel Syluestre / & mis en lumiere par Israel Henriët. / Avec Priuilege du Roy. / 1

Radierung: 59 x 115 mm (Platte), 89 x 140 mm (Blatt)  
Text. Le Colisée de Rome.  
Bezeichnung u. r.: 12.

Literatur (zur Graphik): Nissirio 1979, S. 26, Kat. 44; Morel 1981, S. 22, Kat. 44;.

## Zustände:

- I Text: Le Colisée de Rome.
- II Text: Le Colisée de Rome.  
Bezeichnung u. r.: 12

## Besitznachweise:

- I Rom, Museo di Roma
- II Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

Literatur (zur Publikation): Morel 1981, S. 21–22, Kat. 34–45; Kissner 1990, S. 362, Kat. 1042; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 341, Kat. 9385.

**Nr. 64****Israël Silvestre (Zeichner, Stecher)***Ansichten des Kolosseums*, o. J.

Rom, Museo di Roma, Cart. 7, MR 20395; Fondo Muñoz, MR 9715  
Aufbewahrung als Einzelblätter; originaler Publikationskontext nicht erhalten  
ursprünglich Teil einer Serie von zwölf Radierungen nach Motiven der Stadt Rom  
Plattenränder teilweise beschnitten

3. Tafel (Cart. 7, MR 20395)

Radierung: 105 x 247 mm (Darstellung), 112 x 251 mm (Blatt)

Text: Veduta del Coliseo – Veuë du Colisee.

Bezeichnung u. r.: I. Silvestre delin. et Sculp. Cum priuil. Regis.

Literatur (zur Graphik): Faucheux 1857, S. 50, Kat. 3; Nissirio 1979, S. 26, Kat. 48; Morel 1981, S. 22, Kat. 48; Stoschek 1999, S. 50–51, Abb. 25, S. 60, Anm. 119.

9. Tafel (Fondo Muñoz, MR 9715)

Radierung: 131 x 252 mm (Platte), 250 x 388 mm (Blatt)

Text: Veduta del Arco di Costantino, et del Coliseo. / Veuë de l'Arque de Constantin, et du Colisée.

Bezeichnung u. M.: Israel Silvestre deli. et fecit cum priuil Regis; u. r.: P Mariette ex.; u. l.: 9

Literatur (zur Graphik): Faucheux 1857, S. 51, Kat. 9; Nissirio 1979, S. 28, Kat. 54; Morel 1981, S. 22, Kat. 54; Incisioni Romane dal 500 all'800 1993, S. 53, Kat. 31; Stoschek 1999, S. 50–51, Abb. 24, S. 60, Anm. 119.

Zustände:

I Text: Veduta del Arco di Costantino, et del Coliseo. / Veuë de l'Arque de Constantin, et du Colisée.

Bezeichnung u. M.: Israel Silvestre deli. et fecit cum priuil Regis

II Text: Veduta del Arco di Costantino, et del Coliseo. / Veuë de l'Arque de Constantin, et du Colisée.

Bezeichnung u. M.: Israel Silvestre deli. et fecit cum priuil Regis; u. r.: P Mariette ex.; u. l.: 9

Besitznachweise:

I Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

II Rom, Museo di Roma

Literatur (zur Publikation): Faucheux 1857, S. 50–51, Kat. 1–12; Nissirio 1979, S. 26–28, Kat. 46–55; Morel 1981, S. 22, Kat. 46–55; Stoschek 1999, S. 50–51.

Abb. 69–70

## Nr. 65

**Israël Silvestre (Zeichner, Stecher)**

*Innenansicht des Kolosseums, o. J.*

Rom, Museo di Roma, MR 20047

Aufbewahrung als Einzelblatt; originaler Publikationskontext nicht erhalten

12. Tafel einer Serie von 21 Radierungen: „Veues d'Italie et autre lieu“

(Titel nach Morel 1981, S. 25)

Radierung: 87 x 70 mm (Platte), 98 x 79 mm (Blatt)

Text: Partie du Colisée veu par dedans.

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 162, Kat. 1602; Nissirio 1979, S. 37, Kat 84; Morel 1981, S. 25, Kat. 84.

Literatur (zur Publikation): Nissirio 1979, S. 36–37; Morel 1981, S. 25–26, Kat. 77–91.

**Nr. 66****Israël Silvestre (Zeichner, Stecher)***Ansicht des Kolosseums, des Tempels der Venus und Roma sowie des Titusbogens, 1654*

Rom, Museo di Roma, Cart. 7, MR 20375

Aufbewahrung als Einzelblatt, originaler Publikationskontext nicht erhalten

5. Tafel einer 1654 publizierten Serie von 15 Radierungen: „Titre voicy un petit racourcy de cette grande ville de Rome“ (Titel nach Morel 1981, S. 22)

Radierung: 119 x 220 mm (Platten- und Bildrand beschnitten)

Text: Veuë du Colisée du Temple du Soleil, et de l'Arc de Titus a Rome.

Literatur (zur Graphik): Nissirio 1979, S. 32, Kat. 58; Morel 1981, S. 22, Kat. 58.

Literatur (zur Publikation): Morel 1981, S. 22–24, Kat. 56–59.

**Nr. 67****Antoine Desgodetz (Zeichner), Jean Baptiste Coignard (Verleger)***Les Édifices Antiques de Rome, 1682*

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 532-2820 gr raro

12 n. n. S., 323 S., 137 Tafeln

Titelblatt: LES EDIFICES / ANTIQUES / DE / ROME / DESSINÉS ET MESURÉS / TRES EXACTEMENT / Par Antoine Desgodetz / Architecte. / A PARIS / Chez Iean Baptiste Coignard / Imprimeur du Roy ruë. S.<sup>t</sup> / Jacques a la Bible d'or / M. DC. LXXXII. / avec Priuilege de sa Majesté.

106. Tafel, S. 248–249

Antoine Desgodetz (Zeichner), Pierre Lepautre (Stecher)

Radierung: 337 x 388 mm (Platte), 433 x 539 mm (Blatt)

Text: PLANS DES QVATRE ETAGES DV COLISÉE, À ROME. – quart du plan du 3.<sup>me</sup> ordre / quart du plan du 4.<sup>me</sup> ordre / quart du plan du second ordre / quart du plan du p.<sup>re</sup> ordre  
 Bezeichnung u. l.: ADesgodetz del.; u. r.: P. le Pautre scul.; num. o. l.: 248; o. r.: 249; o. l.: I. Planche.

Literatur (zur Graphik): Hager 2002, S. XVII, Abb. 9.

107. Tafel, S. 252–253

Antoine Desgodetz (Zeichner), Nicolas Guérard (Stecher)

Radierung: 338 x 459 mm (Platte), 434 x 536 mm (Blatt)

Text: ELEVATION DV COLISÉE, À ROME. / PROFIL DEVELOPPÉ DV MVR DE FACE DV COLISÉE

Bezeichnung u. l.: ADesgodetz del.; u. r.: N. Guerard sculp.



## 108. Tafel, S. 256–257

Antoine Desgodetz (Zeichner), Georges Tournier (Stecher?)

Radierung: 337 x 413 mm (Platte), 434 x 538 mm (Blatt)

Text: PROFIL DV COLISEE, A ROME

Bezeichnung u. l.: ADesgodetz del.; u. r.: Tournier scul.; num. o. l.: 256; o. r.: 257; o. l.: III. Pl.

Literatur (zur Graphik): Hager 2002, S. XIX, Abb. 13.

## 109. Tafel, S. 259

Antoine Desgodetz (Zeichner), Georges Tournier (Stecher?)

Radierung: 333 x 212 mm (Platte), 434 x 284 mm (Blatt)

Text: DV PREMIER ORDRE DV COLISÉE A ROME.

Bezeichnung u. l.: ADesgodetz delin; u. r.: Tournier sculp.; num. o. r. 259; o. l.: IV. Pl. IV. Pl. / 259

## 110. Tafel, S. 261

Antoine Desgodetz (Zeichner), Georges Tournier (Stecher?)

Radierung: 335 x 212 mm (Platte), 435 x 285 mm (Blatt)

Text: DV PREMIER ORDRE DV COLISÉE A ROME:

Bezeichnung u. l.: ADesgodetz delin.; u. r.: Tournier scul.; num. o. r. 261; o. l.: V. Pl.

## 111. Tafel, S. 263

Antoine Desgodetz (Zeichner), Georges Tournier (Stecher?)

Radierung: 335 x 209 mm (Platte), 434 x 285 mm (Blatt)

Text: DV SECOND ORDRE DV COLISÉE, À ROME.

Bezeichnung u. l.: ADesgodetz del.; u. r.: Tournier sc.; num. o. r.: 263; o. l.: VI. Pl.

## 112. Tafel, S. 265

Antoine Desgodetz (Zeichner), Georges Tournier (Stecher?)

Radierung: 336 x 209 mm (Platte), 434 x 285 mm (Blatt)

Text: DV SECOND ORDRE DV COLISÉE, À ROME.

Bezeichnung u. l.: ADesgodetz del.; u. r.: Tournier sc.; num. o. r.: 265; o. l.: VII. Pl.

## 113. Tafel, S. 267

Antoine Desgodetz (Zeichner), Georges Tournier (Stecher?)

Radierung: 336 x 209 mm (Platte), 434 x 287 mm (Blatt)

Text: DV TROISIEME ORDRE DV COLISÉE, À ROME.

Bezeichnung u. l.: ADesgodetz del.; u. r.: Tournier sc.; num. o. r.: 267; o. l.: VIII. Pl.

## 114. Tafel, S. 269

Antoine Desgodetz (Zeichner), Georges Tournier (Stecher?)

Radierung: 331 x 209 mm (Platte), 434 x 287 mm (Blatt)

Text: DV TROISIÈME ORDRE DV COLISÉE, À ROME.

Bezeichnung u. l.: ADesgodetz del.; u. r.: Tournier sc.; num. o. r.: 269; o. l.: IX. Pl.

## 115. Tafel, S. 271

Antoine Desgodetz (Zeichner), Georges Tournier (Stecher?)  
 Radierung: 331 x 208 mm (Platte), 434 x 286 mm (Blatt)  
 Text: DV TROISIEME ORDRE DV COLISEE, A ROME.  
 Bezeichnung u. l.: ADesgodetz del.; u. r.: Tournier sc.; num. o. r.: 271; o. l.: X. Plan.

## 116. Tafel, S. 273

Antoine Desgodetz (Zeichner), Georges Tournier (Stecher?)  
 Radierung: 330 x 209 mm (Platte), 434 x 286 mm (Blatt)  
 Text: DV QVATRIEME ORDRE DV COLISÉE, À ROME  
 Bezeichnung u. l.: ADesgodetz del.; u. r.: Tournier sc.; num. o. r.: 273; o. l.: XI. Pl.

## 117. Tafel, S. 275

Antoine Desgodetz (Zeichner), Georges Tourniers (Stecher?)  
 Radierung: 332 x 210 mm (Platte), 434 x 286 mm (Blatt)  
 Text: DV QVATRIEME ORDRE DV COLISÉE, À ROME.  
 Bezeichnung u. l.: ADesgodetz del.; u. r.: Tournier sc.; num. o. r.: 275; o. l.: XII. Pl.

## 118. Tafel, S. 277

Antoine Desgodetz (Zeichner), Georges Tournier (Stecher?)  
 Radierung: 333 x 211 mm (Platte), 434 x 287 mm (Blatt)  
 Text: DV QVATRIEME ORDRE DV COLISÉE, À ROME.  
 Bezeichnung u. l.: ADesgodetz del.; u. r.: Tournier sc.; num. o. r.: 277; o. l.: XIII. Pl.

## Literatur (zur Publikation):

Ranghiasci 1792–1793, Bd. 1, S. 188, Kat. 225 (Ausg. Paris 1779); Cicognara 1821 (1960), Bd. 2, S. 187, Kat. 3700; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 3, S. 358–359; Graesse 1859–1869 (1950), Bd. 2, S. 368; Brunet 1860–1880, Bd. 2, Sp. 625; Katalog der Ornamentstich-Sammlung 1894, S. 162, Kat. 987; Herrmann 1958, S. 23–33; Baer / Fowler 1961, S. 84–85; Borroni 1962, S. 175–176, Kat. 8052–8052<sup>5</sup> (Ausg. 1682–1822); Erben 1988, S. 74–75, Kat. 24; Kissner 1990, S. 61, Kat. 110; Roma antica e moderna 2000, S. 43–44, Kat. 18 (Anke Mengel); Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 225–226, Kat. 2257–2262.

## Auflagen (nach Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 225–226):

- I Paris: Jean Baptiste Coignard 1682
- II Paris: Jean Anisson 1695
- III London: J. Taylor 1771–1795 (2 Bde.)
- IV Paris: Claude Antoine Jombert 1779
- V Rom: Vincenzo Poggioli 1822
- VI Rom: Rev. Camera Apostolica 1843

## Besitznachweise:

- I Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte  
 Rom, Museo di Roma  
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
- IV Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
- V Rom, Bibliotheca Hertziana  
 Rom, Archivio Storico Capitolino

VI Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
Rom, Archivio Storico Capitolino

## 18. Jahrhundert

## Nr. 68

**Alessandro Specchi (Zeichner, Stecher), Domenico De Rossi (Verleger)**

*Ruinenbild und Rekonstruktionen des Kolosseums, 1703*

Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, v. 13, n. 1227

Einzelblatt

Radierung: 493 x 695 mm (Platte), 590 x 838 mm (Blatt)

Text: PROSPETTO DELL'ANFITEATRO FLAVIO, FABRICATO DA VESPASIANO IMPERATORE, TERMINATO, E DEDICATO DA TITO SVO FIGLIOLO, DETTO VOLGARMENTE IL COLOSSEO DALLO SMISVRATO COLOSSO DI NERONE, CHE GL'ERA VICINO SV L'INGRESSO DELLA VIA SAGRA. / 1. Arco di Costantino erettogli dal senato Romano dopo la vittoria ottenuta contro Massenzio, ornato di sculture, parti rozze fatte in quel tempo, e parti bellissime, che furono dell'arco di Traiano, il quale era nel suo foro. 2. Vestigie della meta sudante, che fù fontana douiziosa d'acque fatta nella piazza dell'Anfiteatro, per ornamento del / medesimo, è per comodità di quelli, che interueniuano alli spettacoli; la quale fabricata quasi in modo di piramide acquistò tal nome dall'acqua, che uersata dalla sua cima, scendeua giù per essa, e bagnauala tutta. – PROSPETTO DI TVTTO L'ANFITEATRO INTIERO, CONFORME FV NEL SVO ANTICO STATO, E SPLENDORE. – PIANTA DELL'ANFITEATRO / DIVISA NELLI SVOI QVATTRO PIANI – SPACCATO, E VEDVTA INTERIORE DELL'ANFITEATRO

Bezeichnung u. l.: Nella Stamp.<sup>a</sup> di Domenico de Rossi erede di Gio. Giac.<sup>o</sup> de Rossi in Roma alla Pace, con priuil.<sup>o</sup> del Som. Pont., e licenza di Sup.<sup>ri</sup> l'An. 1703.; u. r.: Disegnati, e Intagliati da Alessandro Specchi Architetto.

Literatur (zur Graphik): Catalogo delle Stampe della Calcografia Camerale 1826, S. 13, Kat. 132; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 19, S. 187, Kat. 3; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 163, Kat. 1612; Petrucci 1953, S. 115, S. 201, S. 226, Kat. 1227; Di Macco 1971, S. 444, Kat. 176; Cordaro 1990, S. 15; Giovanni Battista Piranesi e la veduta a Roma e a Venezia 1990, S. 60; Coen 1996, S. 21, S. 31, Anm. 222; De Carlo 1999, S. 72, Abb. 15; Hager 2002, S. XXII–XXIII, S. XXV, Abb. 17.

Besitznachweis:

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Abb. 72

## Nr. 69

**François Desseine (Verfasser), François Halma (Verleger)**

*Beschryving van Oud en Niew Rome, 1704*

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-3040 gr Coll. rom

14 Bl., 160 S., 77 n. n. Tafeln, 21 n. n. Textillustrationen

Titelblatt: BESCHRYVING / VAN / OUD EN NIEW / ROME, / Verdeelt in drie Deelen: / Waar in de gansche gelegenheit dezer magtige Stad, van de grondlegginge af, / tot onder de

regeeringe der Keizeren, en vervolgens der Pauzen, ten / aanzien van hare Wyken, Tempelen, Raadhoven, Kerken, Paleizen, / en andere pragtige, zoo gemeene als byzondere, Gebouwen; nevens / de toestant van den ouden en hedendaagschen, zoo Kerkelyken / als Wereldlyken, Staat, met alle zyne Gewoonten en / Plegtelykheden vertoont wordt. / In't Fransch beschreven dorr den Heere / FRANÇOIS DESSEINE. / Achter Oud Romen is gewegt; HET ANTYKE GRAF der / NAZOOEN; / Asgetekent en in't Koper gebragt door / P. SANCTUS BARTOLUS, / Nevens de Uitleggingen over deze aaloude Schilderyen, van / J. PETRUS BELLORIUS. / Uit het Fransch en Latyn vertaalt, en met heerlyke / Konstprinten versiert. / AMSTERDAM / Gedrukt by FRANÇOIS HALMA, Boekverkoper, / in Konstantyn den Grooten 1704.

15. n. n. Tafel, oberer Teil, zwischen S. 34 und 35

Jan Goree (Zeichner), Pieter Sluyter (Stecher)

Kupferstich: 333 x 208 mm (Platte), 389 x 234 mm (Blatt)

Text: AMPHITHEATRVM / FLAVIVM / VVLGO COLOSSEVM

Bezeichnung u. l.: I. Goerce del.; u. r.: P. Sluyter fec.

15. n. n. Tafel, unterer Teil, zwischen S. 34 und 35

Kupferstich: 333 x 208 mm (Platte), 389 x 234 mm (Blatt)

Literatur (zur Publikation): Ranghiasi 1792–1793, Bd. 1, S. 203, Kat. 360; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 372–374, Kat. 884; Borroni 1962, S. 181–182, Kat. 8064<sup>3</sup>; Schudt 1930, S. 355–356, Kat. 555; Kissner 1990, S. 60, Kat. 109; Immagini di Roma 1996, S. 73, Kat. 96; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 226, Kat. 2265.

Besitznachweise:

Rom, Archivio Storico Capitolino

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

## Nr. 70

**Basilius Kennet (Verfasser), François Halma (Verleger)**

*De Aaloudheden van Rome*, 1704

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-3040 gr Coll. rom.

260 S., 21 n. n. S., 21 n. n. Tafeln, 19 n. n. Textillustrationen

angebunden an François Dessesines „Beschryving van Oud en Niew Rome“ (Kat. 69)

Titelblatt: DE AALOUHDHEDEN / VAN / ROME. / door / B. KENNET. / T'AMSTERDAM,  
By FRANCOIS HALMA. / 1704

17. Tafel, zwischen S. 178 und 179

Kupferstich: 335 x 439 mm (Platte), 387 x 434 mm (Blatt)

Text: THEATRI CVM VENATIONE / FIGVRA.

18. Tafel, zwischen S. 180 und 181

Kupferstich: 335 x 206 mm (Platte), 388 x 238 mm (Blatt)

Text: FOEMINÆ. / NANI.

Literatur (zur Publikation): Ranghiasi 1792–1793, Bd. 1, S. 203, Kat. 360; Borroni 1962, S. 189–190, Kat 8069<sup>19</sup>; Trenkler 1976, S. 35; Kissner 1990, S. 60, Kat. 109; Di Stefano / Salvi 1991, S. 53, Kat. 199; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 21, Kat. 5869.

Besitznachweise:

Rom, Archivio Storico Capitolino

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

## Nr. 71

**Johannes Willemszoon Blaeu (Zeichner), Pierre Mortier (Verleger)**

*Nouveau Theatre d'Italie*, 1704

Rom, Bibliotheca Hertziana, Bb 780-3040/4 gr raro

79 Tafeln

Titelblatt: NOUVEAU THEATRE / D'ITALIE, / OU / DESCRIPTION / EXACTE DE LA VILLE DE / ROME, / ANCIENNE, ET NOUVELLE. / TOME QUATRIEME. / CONTENANT / Les Amphitheatres, Theatres, Cirques, Arcs de Triomphe, / Temples, Pyramides, Sepulchres, Obelisques, / Eglises, Palais, & autres Edifices, &c. / Sur les Desseins de feu MONSIEUR JEAN BLAAU, Echevin & Senateur / de la Ville d'Amsterdam, si celebre par les Grands-Atlas / & Theatres des Villes qu'il a donnés au public. / Le tout sur les plans tirés sur les Lieux, & avec les Planches qu'il en a fait graver de son vivant, & dont plusieurs ont été faites / à Rome, pour être plus exactes. / A quoi on a ajouté plusieurs Eglises, & autres Edifices, / fur des originaux de Rome, &c. / Le tout mis en ordre / A AMSTERDAM, / Par les soins de PIERRE MORTIER Libraire. / MDCCIV. / AVEC PRIVILEGE.

### 5. Tafel

Kupferstich: 442 x 546 mm (Platte), 534 x 631 mm (Blatt)

Text: AMPHTIHEATRVM VESPASIANI, nunc vulgo IL COLISEO. – A. Interior Amphitheatri murus / B Sedilia / C Atrium / D Carceres ferarum – E Summitas quae pluvio / cooperiebatur / F Exterior murus seu rotunditas

Bezeichnung im Bildfeld: Nobilissimo Prudentissimo / D. CORNELIO BICKER / DOMINO IN ZWIETEN. / CONSVLI REIP. AMSTELÆDAMENSIS / Tabulam hanc D.D.D. / IO: BLAEV.; u. M.: Se vend A AMSTERDAM Chez PIERRE MORTIER. Avec Privil.; num. u. r.: V

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 162, Kat. 1603.

### 6. Tafel

Kupferstich: 463 x 593 mm (Platte), 534 x 634 mm (Blatt)

Text: AMPHITHEATRI / VESPASIANORUM

Bezeichnung im Bildfeld: A AMSTERDAM Chez PIERRE MORTIER. Avec Privilege; num. u. r.: VI

### 7. Tafel

Kupferstich: 388 x 405–473 mm (trapezförmige Platte), 535 x 631 mm (Blatt)

Text: Plan de l'Amphitéatre de Rome. / A. Les Quatre Entrées. / B. Les Quatre Escaliers. / C. Les Galeries. / D. Les Apartements &c. / E. Les Galeries à l'Entour du Dehors. – Questo è il

disegno della Pianta del Coliseo di Roma nel modo che Papa Sisto V. / lo uoleua fare accomodare per habitatione et ponerui dentro l'arte della lana / con tutte le commodità che appartengono a dette arte; quale uo= / leua introdurre a Roma, et anco farui dentro nel / mezzo una fontana, come piu distintam.<sup>te</sup> / si narra qua auāti nella descrit.<sup>ne</sup> di dto Coliseo / A. Le quattro Entrate. / B. Le quattro scale per andar' sopra. / C. Le loggie che ueniuanu coperte al piano di terra et di sopra scoperte / a torno detto Coliseo per la parte di dentro. / D. Le stanze per habitare che ogn'uno haueua d. hauere una Sala e / due Camere. / E. le loggie che sono in essere a torno per la parte di fora. sotto e sopra il piano a terreno haueua da seruire tutto p li seruity di d ta arte della lana

Bezeichnung num. u. r.: VII

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 162, Kat. 1605.

Literatur (zur Publikation): Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 113, Kat. 1139.

Besitznachweise:

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz

## Nr. 72

**Petrus Schenk (Verfasser)**

*Roma Aeterna*, 1705

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 536-3050 raro

zweiseitiges Titelblatt, Register „Aedificorum Index“, 100 Tafeln

Titelblatt: ROMA / Aeterna. / PETRJ SCHENKJJ / Sive ipsius / AEDIFICIORUM / ROMANORUM, / Integrorum collapsorumque, / CONSPECTUS / DUPLEX. // serenissimo ac generosissimo / principi / ANTONIO ULRICO, / Duci Brunsvicensi et Lunaeburgensi / hanc urbes Romae / illiusque aedificiorum. / accuratam delienationem / omni reverentia / sacram facit / PETRUS SCHENK / Sculptor Amstelaedamensis. / MDCCV.

### 1. Tafel

Radierung: 165 x 197 mm (Platte), 211 x 265 mm (Blatt)

Text: AMPHITHEATRUM VESPASIANORUM, Gladiatorum / Bestiarumque certaminibus famosum. Donat. 3;7 – De Ronde Schouburg, of het vermaarde Diere= / perk der Vespasiaanen.

Bezeichnung u. M.: Pet Schenck exc: Amstelaed: com Privil:; num. u. r.: 1

### 2. Tafel

Radierung: 167 x 197 mm (Platte), 211 x 264 mm (Blatt)

Text: AMPHITHEATRI VESPASIANORUM stupenda / ruina, Donat: 3;7 – overblijfselen van den Rondon Schouburg, of het / Koliseum, van Suiten aan te sien.

Bezeichnung u. M.: Pet: Schenck exc: Amstelaed: cum Privil:; num. u. r.: 2

Literatur (zur Graphik): Ashby 1915, S. 414.

### 3. Tafel

Radierung: 166 x 196 mm (Platte), 211 x 265 mm (Blatt)

Text: AMPHITHEATRI VESPASIANORUM (Colisei vulgo) lacera. / RELIQUIA. Donat. 3;7 – Ruinen van het Koliseum; of de Ronde Schouburg. / van Vespasianus  
 Bezeichnung u. M.: P. Schenck exc: Amstelod: cum Privil.; num. u. r. 3

## 9. Tafel

Radierung: 167 x 196 mm (Platte), 211 x 264 mm (Blatt)

Text: ARCVS CONSTANTINI Max debellato. MAXENTIO / profitus. Donat. 3;6. – Zegeboogh van Keiser Konstantinus depronkt / met de cieraaden van die san Traianus.  
 Bezeichnung u. M.: P. Schenck exc. Amstelod. cum Privil.; num. u. r.: 9

## 15. Tafel

Radierung: 166 x 196 mm (Platte), 211 x 263 mm (Blatt)

Text: ARCUS, divo TITO a S.P.Q.R. erectus. Donat.3;4. – Praalboogh van de Keiser Titus; na syn dood / opgereckt.

Bezeichnung u. M.: P. Schenck exc. Amstelod. cum Privil.; num. u. r.: 15

Literatur (zur Publikation): Borroni 1962, S. 199, Kat. 8084; Grelle 1987, S. 75, Kat. C.III; Kissner 1990, S. 196, Kat. 417; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 326–327, Kat. 9219.

Besitznachweise:

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek

**Nr. 73**

**Bonaventura van Overbeke (Zeichner, Stecher), Michel van Overbeke (Herausgeber), Pierre Gosse (Verleger), Daniel Pinet (Verleger)**

*Les Restes de l'Ancienne Rome*, 1709 (1763)

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dn 117-3080/b 3 raro

65 S., 56 teilweise num. Tafeln

Titelblatt: LES RESTES / DE / L' ANCIENNE ROME. / Recherchez avec soin, mesurez, dessinez sur les lieux, / & gravez par feu / BONAVENTURE D'OVERBEKE, / Sous les Pontificats / D'INNOCENT XI, D'ALEXANDRE VIII, & D'INNOCENT XII. / Imprimé aux dépens / DE MICHEL D'OVERBEKE. / en M.DCC.IX. / TOME III. / A LA HAYE, / Chez PIERRE GOSSE Junior, & DANIEL PINET, / Libraires de S. A. S. / M.DCC.LXIII.

## 33. Tafel

Radierung: 404 x 583 mm (Platte), 509 x 668 mm (Blatt)

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS aujourd'hui LE COLISÉE.

Bezeichnung o. l.: C. 27.

Literatur (zur Graphik): Roma antica e moderna 2000, S. 28–29, Kat. 10 (Stephanie Gropp).

## 34. Tafel

Radierung: 402 x 264 mm (Platte), 508 x 356 mm (Blatt)

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS / aujourd'hui LE COLISÉE.



Bezeichnung o. l.: C. 28.

35. Tafel

Radierung: 267 x 403 mm (Platte), 507 x 358mm (Blatt)

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS aujourd'hui LE COLISÉE.

Bezeichnung am r. Rand o.: C. 29.

36. Tafel

Radierung 264 x 402 mm (Platte), 361 x 507 mm (Blatt)

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS aujourd'hui LE COLISÉE.

Bezeichnung am r. Rand o.: C. 30.

37. Tafel

Radierung: 262 x 402 mm (Platte), 359 x 507 mm (Blatt)

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS aujourd'hui LE COLISÉE.

Bezeichnung am r. Rand o.: C. 31.

38. Tafel

Radierung: 400 x 262 mm (Platte), 508 x 360 mm (Blatt)

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS / aujourd'hui LE COLISÉE.

Bezeichnung o. l.: C. 32.

39. Tafel

Radierung: 403 x 265 mm (Platte), 508 x 353 mm (Blatt)

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS / aujourd'hui LE COLISÉE.

Bezeichnung o. l.: C. 33.

40. Tafel

Radierung: 402 x 265 mm (Platte), 507 x 360 mm (Blatt)

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS / aujourd'hui LE COLISÉE.

Bezeichnung o. l.: C. 34.

41. Tafel

Radierung: 403 x 265 mm (Platte), 507 x 359 mm (Blatt)

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS / aujourd'hui LE COLISÉE.

Bezeichnung o. l.: C. 35.

42. Tafel

Radierung: 404 x 265 mm (Platte), 507 x 360 mm (Blatt)

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS / aujourd'hui LE COLISÉE.

Bezeichnung o. l.: C. 36.

43. Tafel

Radierung: 403 x 265 mm (Platte), 507 x 360 mm (Blatt)

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS / aujourd'hui LE COLISÉE.

Bezeichnung o. l.: C. 37.

44. Tafel

Radierung: 403 x 264 mm (Platte), 507 x 361 mm (Blatt)

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS aujourd'hui / LE COLISÉE.

Bezeichnung o. l.: C. 38.

## 45. Tafel

Radierung: 268 x 405 mm (Platte), 360 x 507 mm (Blatt)

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS aujourd'hui LE COLISÉE.

Bezeichnung am r. Rand o.: C. 39.

## 46. Tafel

Radierung: 265 x 402 mm (Platte), 359 x 506 mm (Blatt)

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS aujourd'hui LE COLISÉE.

Bezeichnung am r. Rand o.: C. 40.

## 47. Tafel

Radierung: 266 x 400 mm (Platte), 360 x 506 mm (Blatt)

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS aujourd'hui LE COLISÉE.

Bezeichnung am r. Rand o.: C. 41.

## 48. Tafel

Radierung: 264 x 405 mm; 358 x 508 mm

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS aujourd'hui LE COLISÉE.

Bezeichnung am r. Rand o.: C. 42.

## 49. Tafel

Radierung: 264 x 402 mm (Platte), 358 x 507 mm (Blatt)

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS aujourd'hui LE COLISÉE.

Bezeichnung am r. Rand o.: C. 43.

## 50. Tafel

Radierung: 404 x 266 mm (Platte), 507 x 359 mm (Blatt)

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS aujourd'hui / LE COLISÉE.

Bezeichnung o. l.: C. 44.

## 51. Tafel

Radierung: 265 x 402 mm (Platte), 360 x 507 mm (Blatt)

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS aujourd'hui LE COLISÉE.

Bezeichnung am r. Rand o.: C. 45.

## 52. Tafel

Radierung: 265 x 402 mm (Platte), 355 x 507 mm (Blatt)

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS aujourd'hui LE COLISÉE.

Bezeichnung am r. Rand o.: C. 46.

## 53. Tafel

Radierung: 263 x 403 mm (Platte), 351 x 507 mm (Blatt)

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS aujourd'hui LE COLISÉE.

Bezeichnung am r. Rand o.: C. 47.

## 54. Tafel

Radierung: 402 x 264 mm (Platte), 507 x 360 mm (Blatt)

Text: L' AMPHITHÉÂTRE DE FLAVIUS aujourd'hui LE COLISÉE.

Bezeichnung o. l.: C. 48.

## 55. Tafel, Jan Asselyn (Zeichner), Jan Stolker (Stecher)

Mezzotinto: 390 x 250 mm (Darstellung), 506 x 359 mm (Blatt)

Text: AMPHITHÉATRUM FLAVIUM vulgo / colossaeum, un autre point de vuë que celui qui se trouvent representé / dans les gravures precedentes.

Bezeichnung u. l.: J: Asselyn alias Crabetie del.; u. r.: J: Stolker fecit.

Textabbildung, S. 51

Kupferstich: 51 x 148 mm (Platte), 507 x 360 mm (Blatt)

Literatur (zur Publikation): Ranghiasi 1792–1793, Bd. 1, S. 220–221, Kat. 506–507 (lat. Ausg. Amsterdam 1708, ital. Ausg. London 1730); Cicognara 1821 (1960), Bd. 2, S. 207, Kat. 3807; Brunet 1860–1880, Bd. 4, Sp. 264; Schudt 1930, S. 412, Kat. 800 (ital. Ausg. 1739); Borroni 1962, S. 202, Kat. 8088<sup>2</sup>; Frutaz 1962, Bd. 1, S. 77, Kat. 33, Bd. 2, Taf. 67; Trenkler 1976, S. 54; Kissner 1990, S. 152–153, Kat. 318–320; Di Stefano / Salvi 1991, S. 55, Kat. 207 (Ausg. 1739); Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 181, Kat. 7633 (ital. Ausg. 1739), Kat. 7634 (frz. Ausg. 1763).

Auflagen (nach Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 181):

- I Reliquiae Antiquae Urbis. Amsterdam: Jean Crellius 1708.
- II Les Restes de l’Ancienne Rome. Amsterdam: Jean Crellius 1709.
- III Degli Avanzi dell’Antica Roma. London: Thomas Edlin 1739.
- IV Les Restes de l’Ancienne Rome. Den Haag: Pierre Gosse, Daniel Pinet 1763.

Besitznachweise:

- I Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Kunsthistorisches Institut  
Leiden, Universiteitsbibliotheek
- II Heidelberg, Universitätsbibliothek  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek  
Leiden, Universiteitsbibliotheek
- III Rom, Bibliotheca Hertziana  
Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
Rom, Archivio Storico Capitolino
- IV Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
Heidelberg, Universitätsbibliothek

## Nr. 74

**Gregorio Roiseco (Verleger), Pietro Ferri (Drucker)**

*Roma Ampliata e Rinovata, 1725*

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-3255 raro

2 n. n. S., 208 S., 54 Textillustrationen (mit Zählung des Frontispizes)

Titelblatt: ROMA / AMPLIATA E RINOVATA, / O SIA / NUOVA DESCRIZIONE / DELLA MODERNA CITTA' DI ROMA, / E DI TUTTI GLI EDIFIZIJ NOTABILI, / CHE SONO IN ESSA, / Cioè Basiliche, Chiese, Monasterj, Conventi, Spedali, / Collegj, Seminarj, Palazzi, Curie, Ville, Giardini / Fontane, Obelischi, Archi, Teatri, Anfiteatri, Ponti, / Fori, Biblioteche, Musei, Pitture, Scolture, ed altro. / Colla Notizia delle Sacre Reliquie, che si conservano ne' / Santuarj della Medesima: degli Architetti, Pittori, / Scultorj, ed altri eccelenti

Artefici de' sudetti Edifizj: / E DELLE COSE PIU' CELEBRI, CHE / ERANO  
 NELL'ANTICA ROMA: Come anche di alcune Chiese, Ville, e Fabricche insigni, / che sono  
 nelle Vicinanze di essa Città. / DEDICATA / All'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe /  
 IL SIGNOR CARDINALE / GIORGIO SPINOLA / SANT'AGNESE. / IN ROMA,  
 MDCCXXV. / Nella Stamperia di Pietro Ferri, dietro alla Minerva. / Con licenza dei  
 Superiori. / Si vendono da Gregorio Roisecco Libraro in Piazza / Navona, all'Insegna di S.  
 Gio: Battista.

32. n. n. Textillustration, S. 100

Holzschritt: 58 x 66 mm (Darstellung), 164 x 113 mm (Blatt)

Text: IL COLISEO.

Literatur (zur Publikation): Schudt 1930, S. 68, S. 259–260, Kat. 269; Pescarzoli 1957, S.  
 311, Kat. 749; Borroni 1962, S. 196, Kat. 8077<sup>2</sup>; Sicari 1990, Kat. 324; Di Stefano / Salvi  
 1991, S. 32, Kat. 80; Roma antica e moderna 2000, S. 78, Kat. 36 (Catharina Raible); Rossetti  
 2000–2004, Bd. 1, S. 112, Kat. G 1116.

Internet: <http://rara.biblherz.it/Dg450-3508?&p=106> (1.11.2010)

Auflagen (nach Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 112, S. 117–118, S. 124)

I Rom: Gregorio Roisecco 1725.

II Rom: Gregorio Roisecco 1739.

III Rom: Gregorio Roisecco 1750.

IV Rom: Niccola Roisecco 1762

Besitznachweise:

I Rom, Bibliotheca Hertziana

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

Rom, Archivio Storico Capitolino

II Rom, Bibliotheca Hertziana

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

Rom, Archivio Storico Capitolino

III Rom, Bibliotheca Hertziana

Rom, Biblioteca Marco Besso

Bonn, Kunsthistorisches Institut der Rheinischen Friedrich Wilhelms-Universität

IV Rom, Bibliotheca Hertziana

Rom, Museo di Roma

## Nr. 75

**Carlo Fontana (Verfasser, Zeichner), Domenico Mariano Franceschini (Stecher), Isaac  
 Vaillant (Verleger)**

*L'Anfiteatro Flavio*, 1725

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dv 620-3250 gr raro

2 n. n. S., 171 S., 4 n. n. S., 24 Tafeln

Titelblatt: L'ANFITEATRO / FLAVIO / DESCRITTO / E / DELINEATO / DAL  
CAVALIERE / CARLO FONTANA. / NELL' HAIA. / Appresso ISACO VAILLANT, / M.  
DCC. XXV.

#### 1. Tafel

Radierung: 380 x 287 mm (Platte), 501 x 350 mm (Blatt)

Text: Pianta Terrena delle residuali Parti che si trouano in piedi / dell' Amfiteatro Flauio  
l'anno 1708.

Bezeichnung u. l.: Eques Carolus Fontana del.; num. o. l.: verso pag. 41; o. r.: N.º 1

Literatur (zur Graphik): Di Macco 1971, S. 442, Kat. 138; Hager 2002, S. 65, Taf. 8.

#### 2. Tafel

Radierung: 383 x 287 mm (Platte), 501 x 351 mm (Blatt)

Text: Pianta delle Residuali Parti dell' Amfiteatro Flauio dal secondo piano / dell' Ambulacri e  
decliuio doue erano li sedili sino al Podio Reggio contigue / alla Rena ò Cauea

Bezeichnung u. l.: Eques Carolus Fontana del.; num. o. l.: verso pag. 43.; o. r.: N.º 2

Literatur (zur Graphik): Hager 2002, S. 69, Taf. 9.

#### 3. Tafel

Radierung: 380 x 288 mm (Platte), 502 x 349 mm (Blatt)

Text: Pianta delle Residuali Parti del terzo Piano dell' Amfiteatro Flauio / doue terminano li  
sedili è Precensiri

Bezeichnung u. l.: Eques Carolus Fontana del.; num. o. l.: verso pag. 45; o. r.: N.º 3

Literatur (zur Graphik): Hager 2002, S. 73, Taf. 10.

#### 4. Tafel

Radierung: 384 x 289 mm (Platte), 502 x 353 mm (Blatt)

Text: Prospetto residuale dell' Amfiteatro Flauio uerso Tramontana come si troua di presente.  
– Prospetto residuale dell' Amfiteatro Flauio uerso Ponente come si troua di presente

Bezeichnung u. l.: Eques Carolus Fontana del.; num. o. l.: verso pag. 47; o. r.: N.º 4.

Literatur (zur Graphik): Di Macco 1971, S. 442–443, Kat. 140, Kat. 142; Hager 2002, S. 77,  
Taf. 11.

#### 5. Tafel

Radierung: 379 x 286 mm (Platte), 501 x 348 mm (Blatt)

Text: Prospetto ò uero settione della residuale parte interna dell' Amfiteatro Flauio / uerso  
tramontana come si troua di Presente – Prospetto ò uero settione della residuale parte interna  
dell' Amfiteatro Flauio / uerso leuante come si troua di Presente

Bezeichnung u. l.: Eques Carolus Fontana delin.; u. r.: Dom. Franceschini scul.; num. o. l.:  
verso pag. 49; o. r.: N.º 5

Literatur (zur Graphik): Di Macco 1971, S. 443, Kat. 141, Kat. 143; Hager 2002, S. 85, Taf.  
13.

#### 6. Tafel

Radierung: 380 x 287 mmm (Platte), 501 x 347 mm (Blatt)

Text: Profilo o uero Settione uerso Tramontana dell' Amfiteatro Flauio / quando era nel suo  
primiero stato – Profilo o uero settione della residuale parte / dell' Amfiteatro Flauio uerso  
Tramontana / come si troua di Presente

Bezeichnung im Bildfeld: Eques Carolus Fontana delin.; u. l.: Dominicus Franceschini Scul.;  
num. o. l.: verso pag. 52; o. r.: N.º 6

Literatur (zur Graphik): Hager 2002, S. 91, Taf. 14.

#### 7. Tafel

Radierung: 384 x 294 mm (Platte), 501 x 350 mm (Blatt)

Text: Pianta del Primo ordine Terreno dell' Amfiteatro Flauio quando era tutto in essere nel Tempo de Cesari

Bezeichnung u. r.: Eques Carolus Fontana del.; num. o. l.: verso pag. 53; o. r.: N.º 7

Literatur (zur Graphik): Hager 2002, S. 99, Taf. 15.

#### 8. Tafel

Radierung: 378 x 284 mm (Platte), 501 x 347 mm (Blatt)

Text: Pianta del secondo Ordine / sotto li Gradi dell' Amfitea = / tro Flauio nel suo Essere / primiero

Bezeichnung im Bildfeld: Eques Carolus Fontana del.; num. o. l.: verso pag. 57.; o. r.: N.º 8.

Literatur (zur Graphik): Hager 2002, S. 103, Taf. 16.

#### 9. Tafel

Radierung: 378 x 292 mm (Platte), 502 x 347 mm (Blatt)

Text: Pianta del Terzo Ordine del Amfiteatro Flauio nel / primiero stato che si spiccaua sopra l' Ambito delli / Sedili Precensioni Podio Reggio et Arena

Bezeichnung u. l.: Eques Carolus Fontana delin.; num. o. l.: verso pag. 59; o. r.: N.º 9.

Literatur (zur Graphik): Hager 2002, S. 107, Taf. 17.

#### 10. Tafel

Radierung: 381 x 292 mm (Platte), 501 x 349 mm (Blatt)

Text: Pianta del quarto Ordine del Amfiteatro Flauio nel suo Primiero Stato / Sopra il quale spiccaua l' ultimi Ordini

Bezeichnung u. l.: Eques Carolus Fontana delin.; u. r.: Dom. Franceschini scul.; num. o. l.: verso pag. 61; o. r.: N. 10.

Literatur (zur Graphik): Hager 2002, S. 111, Taf. 18.

#### 11. Tafel

Radierung: 383 x 296 mm (Platte), 502 x 348 mm (Blatt)

Text: Pianta del Quinto Ordine dell' Amfiteatro Flauio nel suo Primiero stato

Bezeichnung u. l.: Eques Carolus Fontana del.; num. o. l.: verso pag. 63; o. r.: N.º 11

Literatur (zur Graphik): Hager 2002, S. 115, Taf. 19.

#### 12. Tafel

Radierung: 388 x 293 mm (Platte), 500 x 350 mm (Blatt)

Text: Pianta ó Finimento del Teatro / Flauio con la Tenda e sua Figura / quadon era in Opera

Bezeichnung u. l.: Eques Carolus Fontana del.; num. o. l. N.º 12; o. r.: verso pag. 66

Literatur (zur Graphik): Hager 2002, S. 119, Taf. 20.

#### 13. Tafel

Radierung: 382 x 288 mm (Platte), 501 x 352 mm (Blatt)

Text. Delle Proportioni, e Modulatorie per la Conformatine dell' Amfiteatro Flauio

Bezeichnung u. l.: Eques Carolus Fontana delin.; num. o. l.: verso pag. 67.; o. r.: N.º 13

Literatur (zur Graphik): Di Macco 1971, S. 442, Kat. 139; Hager 2002, S. 123, Taf. 21.

#### 14. Tafel

Radierung: 378 x 286 mm (Platte), 502 x 352 mm (Blatt)

Text: Settionne Maggiore dell'Amfiteatro Flauio – Prospettore Maggiore dell'Amfiteatro  
 Bezeichnung u. l.: Eques Carolus Fontana delin.; u. r.: Dominicus Franceschini Scul.; num. o. l.: verso pag. 69.; o. r.: N.º 14  
 Literatur (zur Graphik): Hager 2002, S. 129, Taf. 23.

#### 15. Tafel

Radierung: 379 x 286 mm (Platte), 501 x 357 mm (Blatt)  
 Text: Settionne interna minore dell'Amfiteatro Flauio – Prospetto minore dell'Amfiteatro Flauio  
 Bezeichnung u. l.: Eques Carolus Fontana delin.; u. r.: Dominicus Franceschini Sculp.; num. o. l.: verso pag. 71; o. r.: N.º 15  
 Literatur (zur Graphik): Hager 2002, S. 127, Taf. 22.

#### 16. Tafel

Radierung: 381 x 288 mm (Platte), 502 x 350 mm (Blatt)  
 Text: Parte dell'Ordini Esteriori dell'Anfiteatro Flauio  
 Bezeichnung u. l.: Eques Carolus Fontana delin.; u. r.: Dom. Franceschini Sculp.; num. o. l.: N.º 16.; o. r.: verso pag. 74.  
 Literatur (zur Graphik): Hager 2002, S. 135, Taf. 24.

#### 17. Tafel

Radierung: 388 x 296 mm (Platte), 502 x 351 mm (Blatt)  
 Text: Profilo ò Settionne d'una Parte dell'Anfiteatro verso Tramontana. – Il Modo proprio come si poneva la Tenda  
 Bezeichnung num. o. l.: Verso Pag. 75.; o. r.: N.º 17.  
 Literatur (zur Graphik): Hager 2002, S. XXV, Abb. 21.

#### 18. Tafel

Radierung: 386 x 294 mm (Platte), 502 x 351 mm (Blatt)  
 Text: Podio Reggio Gradi ó Sedili / e Scale dell'Amfiteatro Flauio / in Proportione maggiore  
 Bezeichnung u. l.: Eques Carolus Fontana delin.; num. o. l.: verso pag. 77.; o. r. N.º 18  
 Literatur (zur Graphik): Hager 2002, S. 141, Taf. 25.

#### 19. Tafel

Radierung: 389 x 596 mm (Platte), 502 x 668 mm (Blatt)  
 Text: BEATISSIME PATER CLEMENS XI PONTIFEX MAXIME / Magne Parties residue, que nunc a temporis iniuria extant immunes, Amphiteatri Flauij Romani, sat mihi Equiti Carolo Fontana fuere ad delineandum omni cum diligentia uerisque mensuris / presentem Scenographicam Sectionem, seu Prospectum interioremque partem indicantem statum magne, illius Molis in actu operante ad quod ab augustis Cesaribus fuit erecta.  
 Bezeichnung dentro pag. 78. et 79.; o. r.: N.º 19.  
 Literatur (zur Graphik): Hager 2002, S. XXIII, Abb. 20, S. XXIV–XXV.

#### 20. Tafel

Radierung: 378 x 287 mm (Platte), 502 x 350 mm (Blatt)  
 Text: Pianta dell'Anfiteatro come di presente si troua con ledifitio Templare che si propone da Ergersi.  
 Bezeichnung u. l.: Eques Carolus Fontana Inuen. et delin.; u. r.: Dominicus Francischinus Sculp.; num. o. l.: Verso pag. 163.; o. r.: N.º 20

Literatur (zur Graphik): Di Macco 1971, S. 443, Kat. 144, Kat 148; Pearson 1973, S. 178–179; Hager 1993, S. 145, Abb. 20; Fagiolo 2000, S. 184, Abb. 5, S. 186, Abb. 7; Roma antica e moderna 2000, S. 30–32, Kat. 11; Hager 2002, S. XVII–XXI, S. 33, Taf. 1.

#### 21. Tafel

Radierung: 380 x 293 mm (Platte), 501 x 347 mm (Blatt)

Text: Pianta Generale delli Edifitij antecedenti proposti da farsi / dentro l' Anfiteatro

Bezeichnung u. l.: Eques Carolus Fontana Inu. et del.; u. r.: Dominicus Franceschinus scu.; num. o. l.: Verso pag. 165; o. r.: N.<sup>o</sup> 21.

Literatur (zur Graphik): Di Macco 1971, S. 443, Kat. 147; Hager 2002, S. 41, Taf. 3.

#### 22. Tafel

Radierung: 378 x 283 mm (Platte), 502 x 350 mm (Blatt)

Text: Pianta del detto Tempio di quadrupla Porportione

Bezeichnung u. l.: Eques Carolus Fontana Inu. et del.; u. r.: Franceschinus scul.; num. o. l.: Verso pag. 167; o. r.: N.<sup>o</sup> 22.

Literatur (zur Graphik): Di Macco 1971, S. 443, Kat. 145; Hager 2002, S. 49, Taf. 5.

#### 23. Tafel

Radierung: 382 x 281 mm (Platte), 502 x 348 mm (Blatt)

Text: Prospetto del Tempio di quadrupla Proportione

Bezeichnung u. l.: Eques Carolus Fontana Inu. et del.; u. r.: Dom. Franceschinus scul.; num. o. l.: Verso pag. 169; o. r.: N.<sup>o</sup> 23

Literatur (zur Graphik): Di Macco 1971, S. 443, Kat. 146; Hager 2002, S. 53, Taf. 6.

#### 24. Tafel

Radierung: 378 x 284 mm (Platte), 501 x 350 mm (Blatt)

Text: Setzione interna del detto Tempio di quadrupla Proportione

Bezeichnung u. l.: Eques Carolus Fontana Inu. et del.; u. r.: D. Fraceschinus scul.; num. o. l.: Verso pag. 171; o. r.: No. 24

Literatur (zur Graphik): Hager 2002, S. 57, Taf. 7.

Literatur (zur Publikation): Ranghiasci 1792–1793, Bd. 1, S. 195, Kat. 284; Cicognara 1821 (1960), Bd. 2, S. 192, Kat. 3730; Coudenhove-Erthal 1930, S. 88–89, S. 97–102; Sedlmayr 1930–1932, S. 94; Borroni 1962, S.206, Kat. 8098; Di Macco 1971, S. 82–89, S. 385–431, Kat. 138–148; Hager 1973, S. 319–337; Trenkler 1976, S. 51; Kissner 1990, S. 76, Kat. 146; Hager 1991, S. 190–193; Wisch 1992, S. 95; Hager 1993, S. 143–145; Immagini di Roma 1996, S. 56, Kat. 75; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 457–458, Kat. 5097; Bevilacqua 2004, S. 108, Kat. III.19.

Internet: <http://rara.biblhertz.it/Dv620-3250> (1.11.2010)

Besitznachweise:

Rom, Archivio Storico Capitolino

Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell' Arte

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

Rom, Biblioteca Casanatense

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Bonn, Kunsthistorisches Institut der Rheinischen Friedrich Wilhelms-Universität

Heidelberg, Universitätsbibliothek



Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek  
Leiden, Universiteitsbibliotheek

Abb. 73–75

**Nr. 76**

**Scipione Maffei (Verfasser), Giovanni Alberto Tumermani (Verleger)**

*De gli Anfiteatri e singolarmente del Veronese*, 1728

Rom, Bibliotheca Hertziana, Ze 1120-3280 raro

10 n. n. S., 348 S., 12 n. n. S., 15 Tafeln, 3 Textabbildungen

Titelblatt: DE GLI / ANFITEATRI / E SINGOLARMENTE / DEL VERONESE / LIBRI  
DUE / Ne' quali e si tratta quanto appar- / tiene all' Istoria, e quanto all' / Architettura. / IN  
VERONA MDCCXXVIII. / Per Gio: Alberto Tumermani Librajo nella / Via delle Foggie. /  
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

1. Tafel, gegenüber S. 1, Francesco Zucchi (Stecher?)

Radierung: 126 x 155 mm (Platte), ca. 168 x 179 mm (Blatt)

Bezeichnung u. l.: F. Zucchi S.; num. o. l.: Tau. I.

Titel der Tafel im „Indice de' Rami“ (9. n. n. S.): „Tavola I. Medaglie che mostrano  
l' Anfiteatro.“

4. Tafel, gegenüber S. 169

Radierung: 155 x 119 mm (Platte), 172 x 130 mm (Blatt)

Text: Prospetto / e profilo / del Coliseo.

Bezeichnung o. r.: T. IIII.

Titel der Tafel im „Indice de' Rami“ (9. n. n. S.): „Tavola IV. Prospetto del Coliseo.“

8. Tafel, gegenüber S. 200, Saverio Avesani (Zeichner), Francesco Zucchi (Stecher)

Radierung: 162 x 203 mm (Platte), 172 x 234 mm (Blatt)

Bezeichnung u. l.: Sauerio Auesani Publico Ingegnere Del.; u. r.: F.<sup>co</sup> Zucchi Scol.; o. r.: Tau.  
VIII.

Titel der Tafel im „Indice de' Rami“ (9. n. n. S.): „Tavola VIII. Piante del Romano, e del  
Veronese.“

11. Tafel, gegenüber S. 244, Saverio Avesani (Zeichner?)

Radierung: 159 x 203 mm (Platte), 172 x 229 mm (Blatt)

Bezeichnung u. l.: S.A.D.; o. r.: Tau. XI.

Titel der Tafel im „Indice de' Rami“ (10. n. n. S.): „Tavola XI. Pianta del secondo piano.“

12. Tafel, gegenüber S. 295

Radierung: 128 x 165 mm (Platte), 170 x 185 mm (Blatt)

Text: Corde sopra le quali si stendea il Velario / restando scoperta la maggior parte della  
piazza.

Bezeichnung o. r.: Tau. XII.

Titel der Tafel im „Indice de' Rami“ (10. n. n. S.): „Tavola XII. Velario.“

13. Tafel, gegenüber S. 298

Radierung: 128 x 175 mm (Platte), 172 x 187 mm (Blatt)

Text: Condotti sotteranei. Si aggiunge dimos= / trazione della qualita dell'elissi.

Bezeichnung o. r.: Tau. XIII.

Titel der Tafel im „Indice de' Rami“ (10. n. n. S.): „Tavola XIII. Pianta sotteranea.“

Auflagen:

- I Verona: Giovanni Alberto Tumermani 1728
- II A Compleat History of the Ancient Amphitheatres. More peculiarly regarding the Architecture of those Buildings, and in particular that of Verona. By the Marquis Scipio Maffei. Made English from the Italian Original by Alexander Gordon. Adorned with Sculptures. London: Harmen Noorthouck 1730

Besitznachweise:

- I Rom, Bibliotheca Hertziana  
Rom, Biblioteca Marco Besso  
Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
- II Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek

#### Nr. 77

**Francesco de' Ficoroni (Verfasser), Girolamo Mainardi (Verleger)**

*Le Vestigia e Rarità di Roma Antica*, 1744

Bibliotheca Hertziana, Dg 450-3441/1-2 raro

10 n. n. S., 195 S., 35 Tafeln, 26 Textillustrationen (Libro primo); 6 n. n. S., 77 S., 2 Textillustrationen (Libro secondo)

(beide Bücher in dem Exemplar der Bibliotheca Hertziana zusammengebunden)

Titelblatt: LE VESTIGIA. / E RARITÀ / DI / ROMA ANTICA / RICERCATE, E SPIEGATE / DA / FRANCESCO DE' FICORONI / Aggregato della Reale Accademia / di Francia. / LIBRO PRIMO / DEDICATO / ALLA SANTITÀ DI NOSTRO SIGNORE / BENEDETTO XIV. / IN ROMA MDCCXLIV. / NELLA STAMPERIA DI GIROLAMO MAINARDI. / CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Libro Primo, 6. Textillustration, S. 38

Radierung: 108 x 93 mm (Platte), 270 x 187 mm (Blatt)

Literatur (zur Publikation): Ranghiasi 1792–1793, Bd. 1, S. 194, Kat. 276; Cicognara 1821 (1960), Bd. 2, S. 191, Kat. 3722; Graesse 1859–1869 (1950), Bd. 2, S. 576; Brunet 1860–1880, Bd. 2, Sp. 1246; Schudt 1930, S. 405, Kat. 768; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 399; Borroni 1962, S. 210, Kat. 8113; Trenkler 1976, S. 35; Sicari 1990, Kat. 412; Di Stefano / Salvi 1991, S. 56, Kat. 208; Immagini di Roma 1996, S. 26, Kat. 37; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 449, Kat. 5003.

Besitznachweise:

- Rom, Bibliotheca Hertziana
- Rom, Archivio Storico Capitolino

Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte  
Rom, Biblioteca Marco Besso

**Nr. 78**

**Fausto Amidei (Verleger)**

*Varie Vedute di Roma antica e moderna*, 1748

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 536-3480 raro  
94 n. n. Tafeln (mit Zählung des Frontispizes)

Titelblatt: VARIE VEDUTE / DI ROMA / Antica, e Moderna / Disegnate e Intaglia / te da  
Celebri Autori / in ROMA 1748. / A spese di Fausto Ami= / dei Libraro al' Corso.

58. Tafel

Radierung: 132 x 182 mm (Platte), 222 x 310 mm (Blatt)

Text: Colosseo

Literatur (zur Publikation): Hind 1922 (1967), S. 76–78; Borroni 1962, S. 215, Kat. 8120;  
Giambattista Piranesi. Die Frühen Ansichtenwerke 1974, S. 59; Miller 1978, S. 117–122;  
Bettagno 1978, S. XII, S. 11–12, Abb. 7–17; Wilton-Ely 1978, S. 26–30; Kissner 1990, S.  
166, Kat. 344.

Besitznachweise:

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz  
Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek  
München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte  
München, Bayerische Staatsbibliothek

**Nr. 79**

**François Duflos (Zeichner, Stecher)**

*Prospettive diverse e Vedute d'Antichità tanto in Roma che nei Luoghi circonvicini*, 1748

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.2.C.10

28 teilweise num. Tafeln

Nummerierung der Tafeln nicht übereinstimmend mit ihrer Abfolge in der Publikation

Titelblatt: PROSPETTIVE DIVERSE / E / VEDUTE D'ANTICHITÀ / TANTO IN ROMA  
CHE NE I LUOGHI / CIRCONVICINI / Disegnate, e Intagliate da Francesco Duflos / a spese  
della Calcografia / della Rdã. Camera Apostolica à Piè di Marmo / pubblicate l'anno 1748.

1. Tafel

Radierung: 48 x 188 mm (Platte), 230 x 319 mm (Blatt)

Text: Anfiteatro di Vespasiano detto il Colosseo

Bezeichnung num. u. r.: 25

Literatur (zur Publikation): Borroni 1962, S. 214, Kat. 8117; Petrucci 1953, S. 56, S. 221, Kat. 423; Giovanni Battista Piranesi e la Veduta a Roma e a Venezia 1990, S. 63; Di Stefano / Salvi 1991, S. 56, Kat. 209; Aslan 1997, S. 114; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 234, Kat. 2339.

Besitznachweise:

Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia  
Rom, Museo di Roma

## Nr. 80

**Gregorio Roisecco (Verleger), Giovanni Zempel (Drucker)**

*Roma Antica e Moderna, 1745*

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-3450/2 raro  
654 S., 89 n. n. Textillustrationen, 15 n. n. Tafeln

Titelblatt: ROMA / ANTICA, E MODERNA / O SIA / NUOVA DESCRIZIONE / Della Moderna Città di Roma, e di tutti gli Edifizj / notabili, che sono in essa, e delle cose più celebri, / che erano nella Antica Roma / Con le autorità del Cardinal Baronio, Ciacconio, Bossi, / Panciroli, Marliani, Panvinio, Donati, Nar- / dini, Grevio, Ficoroni, e di altri Classici / Autori sì antichi, che moderni / Abbellita con duecento, e più Figure in Rame, con / curiose notizie storiche, e con la Cronologia / di tutti li Sommi Pontefici, Re, / Consoli, e Imperadori Romani / Accresciuta in questa nuova Edizione di un Tomo Terzo / dove si tratta di tutti li Riti, Guerre più considerabili, / e Famiglie più cospicue degli antichi Romani / Dedicata all'Emo, e Rmo Principe / IL SIGNOR CARDINALE / ALESSANDRO ALBANI / DIACONO DI S. MARIA AD MARTYRES / TOMO SECONDO / In Roma, nella Stamperia di Giovanni Zempel 1745. / Ad istanza di Gregorio Roisecco Mercante de' Libri / in Piazza Navona. / Con licenza de' Superiori, e Privilegio Pontificio.

60. Textillustration, S. 410

Kupferstich: 101 x 72 mm (Platte), 163 x 102 mm (Blatt)

Literatur (zur Publikation): Ranghiasci 1792–1793, Bd. 1, S. 230, Kat. 602 (Ausc. Roisecco 1765); Schudt 1930, S. 242–243, Kat. 206; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 2, Kat. 8 (Ausc. 1765); Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 288, Kat. 703; Borroni 1962, S. 210–211, Kat. 8114; Trenkler 1976, S. 17 (Ausc. 1745, 1765); Kissner 1990, S. 349, Kat. 982 (Ausc. 1750), S. 352, Kat. 992 (Ausc. 1765); Sicari 1990, Kat. 342; Di Stefano / Salvi 1991, S. 33, Kat. 87; Immagini di Roma 1996, S. 27, Kat. 39 (Ausc. Roisecco 1750); Roma antica e moderna 2000, S. 15–19, Kat. 4 (Ausc. Roisecco 1745), S. 98–99, Kat. 49 (Ausc. 1765); Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 120, Kat. G 1189; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 294, Kat. 8881.

Internet: <http://rara.biblhertz.it/Dg450-3501a-01?&p=462> (1.11.2010)

Auflagen (nach Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 294–295):

- I Rom: Gregorio Roisecco 1745
- II Rom: Gregorio Roisecco 1750.
- III Rom: Niccola Roisecco 1765.

Besitznachweise:

- I Rom, Bibliotheca Hertziana  
Bonn, Kunsthistorisches Institut der Rheinischen Friedrich Wilhelms-Universität  
Heidelberg, Universitätsbibliothek
- II Rom, Bibliotheca Hertziana  
Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte  
Rom, Biblioteca Marco Besso  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
- III Rom, Bibliotheca Hertziana  
Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte  
Rom, Biblioteca Marco Besso  
Bonn, Kunsthistorisches Institut der Rheinischen Friedrich Wilhelms-Universität

**Nr. 81**

**Giovanni Marangoni (Verfasser), Ignazio Lucchesini (Holzschneider), Niccolò und Marco Pagliarini (Verleger)**

*Delle memorie sacre e profane dell'Anfiteatro Flavio di Roma, 1746*

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dv 620-3460 raro  
16 röm. num. S., 88 S., 2 Illustrationen

Titelblatt: DELLE / MEMORIE SACRE, E PROFANE / DELL' ANFITEATRO FLAVIO / DI ROMA / VOLGARMENTE DETTO / IL COLOSSEO / DISSERTAZIONE / DEDICATA ALL' ILLUSTRISSIMO SIGNOR MARCHESE / ALESSANDRO GREGORIO CAPPONI / Foriere Maggiore del Sacro Palazzo Apostolico &c. / DAL CANONICO / GIOVANNI MARANGONI VICENTINO. / IN ROMA MDCCXLVI. / NELLA STAMPERIA DI NICCOLÒ E MARCO PAGLIARINI / Mercanti di Libri, e Stampatori a Pasquino. / CON LICENZA DE' SUPERIORI.

1. n. n. Illustration, Frontispiz  
Ignazio Lucchesini (Holzschneider)  
Holzschnitt: ca. 63 mm (je Darstellung, Durchmesser), 236 x 172 mm (Blatt)  
Bezeichnung im Bildfeld: Lucchesini f.

2. n. n. Illustration, S. 1  
Ignazio Lucchesini (Holzschneider)  
Holzschnitt: 70 x 129 mm (Darstellung), 236 x 173 mm (Blatt)  
Bezeichnung u. r.: Ignã Lucchesini Sc.

Literatur (zur Publikation): Ranghiasci 1792–1793, Bd. 1, S. 210, Kat. 420; Cicognara 1821 (1960), Bd. 2, S. 199, Kat. 3774; Brunet 1860–1880, Bd. 3, 1390; Borroni 1962, S. 213, Kat. 8115; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 87, Kat. 6569.

Besitznachweise:

Rom, Bibliotheca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte  
Rom, Archivio Storico Capitolino  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

München, Bayerische Staatsbibliothek

**Nr. 82**

**Giovanni Battista Piranesi (Zeichner, Stecher)**

*Antichità Romane de' Tempi della Repubblica, e de' primi Imperatori, 1748*

Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. B 400, A 61/2379(13)

32 Tafeln (mit Zählung des Frontispizes und der Dedikation)

Titelblatt: ANTICHITÀ ROMANE DE' TEMPI DELLA REPUBBLICA, / E DE' PRIMI IMPERATORI, / DISEGNATE, ED INCISE DA GIAMBATTISTA PIRANESI / ARCHITETTO VENEZIANO: / E DALLO STESSO DEDICATE / ALL'ILLMO E REVMO SIG. MONSIG. GIOVANNI BOTTARI / CAPPELLANO SECRETO DI N. S. BENEDETTO XIV. / UNO DE CUSTODI DELLA BIBLIOTECA VATICANA, E CANONICO DI S. MARIA IN TRASTEVERE. / PARTE PRIMA / Roma si vende dall'Autore dirimpetto l'Academia di Francia

12. Tafel

Radierung: 135 x 272 mm (Platte), 408 x 532 mm (Blatt)

Text: Anfiteatro Flavio detto il Colosseo in Roma. – 1. Arco di Costantino. / 2. Monte Palatino.

Bezeichnung u. l.: Piranesi fecit; num. u. l.: Tav. 12

Literatur (zur Graphik): Hind 1922 (1967), S. 75–76, Kat. 12; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 163, Kat. 1616; Petrucci 1953, S. 262, Kat. 370c, Taf. 12; Focillon 1964, S. 15, Kat. 53; Bettagno 1978, S. 32, Kat. 108, Abb. 108; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 157, Kat. 115; Höper 1999, S. 154, Abb. 86, S. 327, Kat. 8.12; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600008, Kat. 1.13.

Literatur (zur Publikation): Focillon 1918, S. 62, S. 250–254; Morazzoni 1921, S. 79; Hind 1922 (1967), S. 75–76; Borroni 1962, S. 215, Kat. 8119; Focillon 1964, S. 14–15, Kat. 41–71; Bettagno 1978, S. XII, S. 31–32; Miller 1978, S. 127–133; Wilton-Ely 1978, S. 29–30; Kissner 1990, S. 166, Kat. 343; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 144–175, Kat. 103–133; Höper 1999, S. 147–158, S. 325–328, Kat. 8; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600008.

Besitznachweise:

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe  
Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia  
Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

Abb. 80–81

**Nr. 83**

**Giovanni Battista Piranesi (Zeichner, Stecher), Bouchard und Gravier (Verleger)**

*Le Antichità Romane, 1756*

Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek, Dh1' 263 (1)  
58 S., 7. n. n. S., 45 Tafeln

Titelblatt: LE ANTICHITA ROMANE OPERA DI GIAMBATTISTA PIRANESI  
ARCHITETTO VENEZIANO DIVISA IN QUATTRO TOMI ... IN ROMA MDCCLVI /  
NELLA STAMPERIA DI ANGELO ROTILJ / NEL PALAZZO DE' MASSIMI. / CON  
LICENZA DE' SUPERIORI / SI VENDONO IN ROMA DAI SIGNORI BOUCHARD, E  
GRAVIER MERCANTI LIBRAJ AL CORSO / PRESSO SAN MARCELLO.

Bd. 1, 37. Tafel. Abb. 1

Radierung: 142 x 270 mm (Platte), 501 x 360 mm (Blatt)

Text: Veduta dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo. A Arco mancante del rispettivo numero ordinale con cui son notati tutti gli altri per rincontranza delle persone che anda / vano agli spettacoli sopr'a quest'arco appoggiavasi il ponte, che dal portico di Claudio portava all'Anfiteatro, come dimostra la mancanza fra so stesso arco e' l su / periore della ricorrenza dell'architrave, e delle altre membra, nella quale s'incastava il ponte. B Avanzi de parapetti fra gli archi. C Forami nella cornice per / dove passavano le antenne alle quali era raccomandata la tenda che copriva l'anfiteatro. D Mensole sulle quali posavano le antenne. E Muri moderni

Bezeichnung u. r.: Piranesi Architett. dis. inc.; num. o. l.: Tav. XXXVII; o. r.: Fig. I

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 163–164, Kat. 1619; Petrucci 1953, S. 243, Kat. 38a; Focillon 1964, S. 23, Kat. 215; Monferini 1978, S. 38, Kat. 161; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 400, Kat. 350; Höper 1999, S. 339, Kat. 10.71; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600010, Kat. 1.1.71.

Bd. 1, 37. Tafel, Abb. 2

Radierung: 138 x 272 mm (Platte), 501 x 360 mm (Blatt)

Text: Veduti degli avanzi dell' Anfiteatro Flavio dalla parte interna. A Arena dell' Anfiteatro. B Andito. C Uno degl' ingressi all' andito. D. Muri de cunei inferiori e superiori. / E Segni delle Scale per cui si ascendeva all' ultimo piano. F Segni delle Scale per comodo de' Machinisti allorché volgevano i molinelli per l' espansione della / tenda sopra l' Anfiteatro. G Capellette, Chiesa, e muri moderni

Bezeichnung u. r.: Piranesi Architetto diseg. e incise; num. o. r.: Fig. II

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 163–164, Kat. 1619; Petrucci 1953, S. 243, Kat. 38b; Focillon 1964, S. 24, Kat. 216; Monferini 1978, S. 38, Kat. 162, Abb. 162; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 401, Kat. 351; Höper 1999, S. 339, Kat. 10.72; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600010, Kat. 1.1.72.

Literatur (zur Publikation): Ranghiasi 1792–1793, Bd. 2, S. 57, Kat. 197 (Ausg. Rom 1784); Cicognara 1821 (1960), Bd. 2, S. 210, Kat. 3828; Focillon 1918, S. 63–73; Morazzoni 1921, S. 79; Hind 1922 (1967), S. 83–84; Petrucci 1953, S. 241–252, Kat. 1–229; Borroni 1962, S. 218–220, Kat. 8131; Focillon 1964, S. 20–32, Kat. 144–395; Volkmann 1965, S. 38–49; Bettagno 1978, S. XIII; Monferini 1978, S. 33–39; Miller 1978, S. 152–183; Wilton-Ely 1978, S. 54–63; Kissner 1990, S. 162, Kat. 342.2; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 327–582, Kat. 279–528; Höper 1999, S. 12–13, S. 166–198, S. 332–352, Kat. 10; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600010.

Besitznachweise:

Rom, Museo di Roma

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
 Heidelberg, Universitätsbibliothek  
 Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung

Abb. 82–85

**Nr. 84**

**Giovanni Battista Piranesi (Zeichner, Stecher)**

*Vedute di Roma*, 1747–1778 (um 1780)

Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. B 405, A 61/2386

137 n. n. Tafeln

Datierung der Auflage um 1780 (Höper 1999, S. 253–296, S. 381–396, Kat. 14)

ursprünglich Aufbewahrung in zwei Bänden

Titelblatt: VEDVTE DI ROMA / DISEGNATE ED INCISE / DA GIAMBATTISTA  
 [P]IRANESI / ARCHITETTO VE[NEZ]IANO

n. n. Tafel

Inv. B 405, A 61/2386(95) – Ansicht des Konstantinsbogens und des Kolosseums, um 1746–48

Radierung: 407 x 549 mm (Platte), 545 x 790 mm (Blatt)

Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. B 405, A 61/2386(95)

Text: Veduta dell'Arco di Costantino, e dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo – 1. Meta Sudante / 2. Radice del Palatino / 3. Vestigie delle Terme di Tito / 4. Radice dell'Esquilino  
 Bezeichnung u. l.: Presso l'Autore a Strada Felice vicino alla Trinità de' monti; u. r.: Piranesi del. sculp.

Literatur (zur Graphik): Hind 1922 (1967), S. 55, Kat. 56; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 42, Kat. 382; Petrucci 1953, S. 284, Kat. 784; Focillon 1964, S. 54, Kat. 805; Volkmann 1965, S. 32–33, Abb. 21; Robison 1970, S. 194–195, Kat. 56; Robison 1978, S. 49, Kat. 252; Wilton-Ely 1978, S. 34, S. 47, S. 160, Kat. 19; Robison 1983, S. 18–21; Kissner 1990, S. 161, Kat. 342.1; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 195, Kat. 152; Höper 1999, S. 275, Abb. 278, S. 383, Kat. 14.19; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600014, Kat. 1.19; Bevilacqua / Gori Sassoli 2006, S. 149, S. 274, Kat. 8.5.

n. n. Tafel

Inv. B 405, A 61/2386(91) – Ansicht des Kolosseums von Norden, 1761

Radierung: 439 x 701 mm (Platte), 534 x 790 mm (Blatt)

Text: Veduta dell'Anfiteatro Flavio, detto il Colosseo – A. Archi del prim' Ordine dell'Anfiteatro, pe' quali il popolo ascendeva ai gradi degli Spettacoli. / B. Recinti moderni. / C. Numeri incisi negli stessi archi, forse per segno di chi desiderava d'esser rinvenuto / fra la moltitudine degli Spettatori. D. Arco senza numero, sopra cui era immarginato il ponte che dalle / fabbriche Cesaree dell'Esquilino dava l'ingresso nell' Anfit.<sup>o</sup> E. Parte dell' Anfit.<sup>o</sup> deturpata dagli Incendj. / F. Archi del secondo e terz'ordine anticamente intrachiusi da' parapetti, de' quali vi restano alcuni segni e / residui. G. Mensole su cui posavano le antenne di metallo, che passando per la cornice, sostenevano la gran / tenda. H. Architrave interrotto dalle antenne, nelle quali era impressa la parte interrotta del medesimo. / I. Radici del monte Esquilino. K. Arco di Constantino. L. Monte Celio. M. Principio della via di S. Gio. Laterano.



Bezeichnung u. M.: Presso l'Autore a Strada Felice vicino alla Trinità de' monti; u. r.: Piranesi F.

Literatur (zur Graphik): Morazzoni 1921, S. 84, Abb. 82; Hind 1922 (1967), S. 55, Kat. 57; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 164, Kat. 1620; Petrucci 1953, S. 284, Kat. 781; Focillon 1964, S. 52, Kat. 758; Volkmann 1965, S. 33–34, Abb. 22; Robison 1978, S. 50, Kat. 276, Abb. 276; Wilton-Ely 1978, S. 47, S. 160, Taf. 58; Reudenbach 1979, S. 51–52, Abb. 51; Robison 1983, S. 32–33; Giovanni Battista Piranesi e la veduta a Roma e a Venezia 1990, S. 135, Kat. 81; Kissner 1990, S. 161, Kat. 342.1; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 234, Kat. 191; Garms 1995, 1, S. 152, 2, S. 139, C94; Höper 1999, S. 274, S. 276, Abb. 279, S. 388, Kat. 14.58; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600014, Kat. 1.58; Bevilacqua 2004, S. 108, Kat. III.24; Bevilacqua / Gori Sassoli 2006, S. 188.

n. n. Tafel

Inv. B 405, A 61/2386(93) – Innenansicht des Kolosseums, um 1766

Radierung: 456 x 689 mm (Platte), 536 x 789 mm (Blatt)

Text: Veduta dell'Interno dell'Anfiteatro Flavio / detto il Colosseo

Bezeichnung u. r.: Cav.<sup>f</sup> Piranesi fece

Literatur (zur Graphik): Giesecke 1911, S. 52, S. 69, Kat. 99; Morazzoni 1921, S. 84, Abb. 83; Hind 1922 (1967), S. 60, Kat. 78; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 164, Kat. 1620; Petrucci 1953, S. 284, Kat. 783; Focillon 1964, S. 52, Kat. 760; Wilton-Ely 1978, S. 47, S. 160, Taf. 78; Cavazzi / Margiotta 1989, S. 70; Kissner 1990, S. 161, Kat. 342.1; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 254, Kat. 211; Höper 1999, S. 274, S. 276, Abb. 280, S. 390, Kat. 14.78; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600014, Kat. 1.78; Bevilacqua 2004, S. 108, Kat. III.22; Bevilacqua / Gori Sassoli 2006, S. 208.

n. n. Tafel

Inv. B 405, A 61/2386(92) – Ansicht des Kolosseums aus der Vogelschau, um 1773–78

Radierung: 469 x 709 mm (Platte), 540 x 788 mm (Blatt)

Text: VEDUTA DELL' ANFITEATRO FLA= / VIO DETTO IL COLOSSEO – A Mancano i Gradi, e le sostruzioni B, che reggeva- / no i detti Gradi. / C Manca la Volta, sopra cui vi era il Podio, ove se- / devano i Consoli, il Senato, i Sacerdoti, e le Vergi- / ni Vestali, le quali stavano dirimpetto al Pretorio. / D Sedeva l' Ordine Equestre. / E Manca la Loggia, o Pulvinare per l' Imp.<sup>e</sup> e sua Cor.<sup>te</sup> / F Gradi, di dove scendeva l' Imp.<sup>e</sup> Tito dalle sue Terme. – G I Soldati Pretoriani quì disposti, e ne' passaggi. / H Sedeva la Gioventù nobile co' loro Pedagoghi, ed al- / tri attinenti ai Collegj, e Persone di rango. / K Sedevano le Donne. / L Scale per salir sopra a legar i Canapi per situar / la Tenda. / M Capellette, e Croce nel mezzo, e Chiesa moderna. / N Manca la Circonferenza esterna. / O Avanzi di Stuchi lavorati a grottesco.

Bezeichnung u. r.: Cav. Piranesi F.

Literatur (zur Graphik): Morazzoni 1921, S. 84, Abb. 81; Hind 1922 (1967), S. 71, Kat. 126; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 164, Kat. 1620; Petrucci 1953, S. 284, Kat. 782; Focillon 1964, S. 52, Kat. 759; Volkmann 1965, S. 34; Robison 1978, S. 50, Kat. 261, Abb. 261; Wilton-Ely 1978, S. 46–47, Abb. 64, S. 160, Taf. 126; Giovanni Battista Piranesi e la veduta a Roma e a Venezia 1990, S. 152, Kat. 100; Kissner 1990, S. 161, Kat. 342.1; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 302, Kat. 259; Höper 1999, S. 277, Abb. 281, S. 395, Kat. 14.126; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600014, Kat. 1.126; Bevilacqua 2004, S. 108, Kat. III.23; Bevilacqua / Gori Sassoli 2006, S. 256.

Literatur (zur Publikation): Morazzoni 1921, S. 80; Hind 1922 (1967), S. 35–73, Kat. 1–137; Focillon 1964, S. 50–57, Kat. 719–853; Petrucci 1953, S. 280–286, Kat. 682–821; Borroni

1962, S. 229–230, Kat. 8149; Volkmann 1965, S. 31–37; Robison 1970, S. 180–198; Bettagno 1978, S. XII; Miller 1978, S. 184–192; Robison 1978, S. 48–50; Wilton-Ely 1978, S. 30–47, S. 160, Taf. 1–137; Reudenbach 1979, S. 49–55; Robison 1983, S. 11–33; Kissner 1990, S. 161, Kat. 342.1; Wilton-Ely 1994, Bd. 1, S. 176–312, Kat. 134 – Kat. nach 268; Bettagno 1989, S. 12–14; Margiotta 1989, S. 33–35; Kissner 1990, S. 161, Kat. 342.1; Höper 1999, S. 253–296, S. 381–396, Kat. 14; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600014.

Besitznachweise:

Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe  
Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia

Abb. 86–89

## Nr. 85

**Francesco Piranesi (Zeichner, Stecher)**

*Innenansicht des Kolosseums, 1788*

Rom, Istituto Nazionale della Grafica, Calcografia, N. 785  
Einzelblatt

Radierung: 488 x 717 mm (Platte), 639 x 784 mm (Blatt)

Text. VEDUTA INTER- / NA DEL COLOSSEO – A. Archi del terz'ordine / da dove e presa la Veduta

Bezeichnung u. r.: Franc. Piranesi disegnò, e incise

Literatur (zur Graphik): Giesecke 1911, S. 53, 61, Kat. 137; Hind 1922 (1967), S. 73, Kat. 137; Petrucci 1953, S. 285, Kat. 785; Focillon 1964, S. 55, Kat. nach 823; Wilton-Ely 1978, S. 160, Taf. 137; Cavazzi / Margiotta 1989, S. 91, Kat. 58; Kissner 1990, S. 161, Kat. 342.1; Wilton-Ely 1994, S. 312, Kat. nach 268; Höper 1999, S. 396; Kat. 14.137; Höper / Grötz 2003, Objekt 18600014, Kat. 1.137.

Besitznachweise:

Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung  
Rom, Museo di Roma

## Nr. 86

**Giuseppe Vasi (Zeichner, Stecher)**

*Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna, 1752*

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.7.D.36  
52 Textseiten, 16 Tafeln, 5 Textillustrationen  
unvollständiges Exemplar: Taf. 23, 25–26 und 31 fehlen

Titelblatt: DELLE MAGNIFICENZE DI ROMA ANTICA E MODERNA / LIBRO SECONDO, / CHE CONTIENE / LE PIAZZE PRINCIPALI DI ROMA / CON OBELISCHI, COLONNE, ED ALTRI ORNAMENTI. / DEDICATE / ALLA SACRA REAL MAESTÀ / DI MARIA AMALIA WALBURGA / REGINA DELLE DUE SICILIE GERUSALEMME &C. / DA GIUSEPPE VASI DA CORLEONE / PITTORE INCISORE ARCHITETTO E

PASTORE ARCADE, / E dal medesimo fedelissimamente disegnate ed incise in Rame, secondo lo stato presente, a' quali si aggiunge / una breve Spiegazione di tutte le cose notabili in dette PIAZZE. / IN ROMA, NELLA STAMPERIA DI APOLLO, PRESSO GLI EREDI BARBIELLINI, MDCCLII. / CON LICENZA DE' SUPERIORI.

#### 9. Tafel

Radierung: 212 x 303 mm (Platte), 272 x 397 mm (Blatt)

Text: Piazza del Colosseo / 1 Anfiteatro Flavio, oggi detto Colosseo. 2 Arco di Costantino Imp. 3 Rovine antiche che sono nell'Orto di S. Maria la Nuova. 4 Chiesa, e Convento di S. Bonaventura.

Bezeichnung u. l.: G. Vasi dis. sc.; num. u. r.: 33

Literatur (zur Graphik): Scalabroni 1982, S. 65, Kat. 104; Coen 1996, S. 75; Gori Sassoli 1992, S. 13.

Literatur (zur Publikation): Ranghiasi 1792–1793, Bd. 1, S. 243, Kat. 711; Cicognara 1821 (1960), S. 222, Kat. 3897; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 19, S. 469–470; Brunet 1860–1880, Bd. 5, Sp. 1098; Olschki 1926, S. 312–320; Schudt 1930, S. 274–275, Kat. 306; Petrucci 1946; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 323–326, Kat. 775; Krönig 1961, S. 404–405; Borroni 1962, S. 213–214, Kat. 8116; Trenkler 1976, S. 18; Scalabroni 1982, S. 20–29; Barche 1985, S. 59–79, S. 131–136; Insolera 1989, S. 59–61; Tozzi 1989a, S. 20–21; Cordaro 1990, S. 17–18; Kissner 1990, S. 208, Kat. 449; Gori Sassoli 1992; Coen 1996; Immagini di Roma 1996, S. 94–95, Kat. 123; Aslan 1997, S. 116; Gerbino 1999, S. 122–123; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 120, Kat. G 1193; Bevilacqua 2001, S. 224; Bevilacqua 2004, S. 109, Kat. IV.11–12; Gori Sassoli 2004, S. 31–35; Grelle Jusco 2004, S. 69–78.

#### Besitznachweise:

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Abb. 76

#### Nr. 87

**Giuseppe Vasi (Verfasser), Michelangelo Barbiellini (Verleger)**

*Itineraire Instructif de Rome, 1773*

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-3730 Coll. rom.

Frontispiz, 12 n. n. S., 600 S., 45 n. n. Textillustrationen, 12 n. n. Tafeln, 2 n. n. Faltafeln

Titelblatt: ITINERAIRE INSTRUCTIF / DIVISE / EN HUIT JOURNEES / Pour trouver avec facilité toutes les / Anciennes, & Modernes / Magnificences / DE ROME / DU CHEVALIER / JOSEPH VASI, / TRADUIT DE L'ITALIEN, / Corrigé, & augmenté de plusieurs nouvelle / recherches, & enrichi de Planches par / le même Auteur. / AVEC UNE COURTE DIGRESSION / Sur quelques Villes, & Chateaux / du Voisinage. / A ROME MDCCLXXIII. / De l'Imprimerie de Michel-Ange Barbiellini. / Avec Permission des Superieurs.

Premier Journée, 2. Tafel, gegenüber S. 84, obere Abbildung

Radierung: 78 x 64 mm (Platte), 173 x 89 mm (Blatt)

Text: Vue extérieure de l'Amphithéâtre Flavien, vul= / gairement dit le Colossè, et l'Arc de Constantin

Bezeichnung num. o. l.: 84

Literatur (zur Graphik): Roma del Settecento 1970, S. 112 (Ausg. 1794).

Premier Journée, 2. Tafel, gegenüber S. 84, untere Abbildung

Radierung: 48 x 62 mm (Platte), 173 x 89 mm (Blatt)

Text: Vue intérieure du même Amphithéâtre, / avec une petite Eglise, et les chapelles de / la Via Crucis fait nouvellement.

Literatur (zur Publikation): Schudt 1930, S. 282, Kat. 335; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 336, Kat. 799; Borroni 1962, S. 227, Kat. 8145<sup>4</sup>; Immagini di Roma 1996, S. 29, Kat. 42; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 129, Kat. G 1268.

Auflagen:

- I Rom: Michelangelo Barbiellini 1773 (Tafel zum Kolosseum: gegenüber S. 84)
- II Rom: Luigi Perego Salvioni 1786 (Tafel zum Kolosseum: Bd. 1, gegenüber S. 114)
- III Rom: Pagliarini 1792 (Tafel zum Kolosseum: Bd. 1, gegenüber S. 150)

Besitznachweise:

- I Heidelberg, Universitätsbibliothek
- II Rom, Bibliotheca Hertziana  
Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte
- III Rom, Bibliotheca Hertziana

Abb. 77

## Nr. 88

**Giuseppe Vasi (Verfasser), Arcangelo Casaletti (Verleger)**

*Itinerario Istruttivo di Roma, 1777*

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-3770 Coll. rom.

Frontispiz, 4 n. n. S., 584 S., 47 n. n. Textillustrationen, 14 n. n. Tafeln, 2 n. n. Falttafeln

Titelblatt: ITINERARIO ISTRUTTIVO / DIVISO IN OTTO GIORNATE / Per ritrovare con facilità tutte le Antiche, / e Moderne Magnificenze / DI ROMA / Cioè tutte le Opere / DI PITTURA, SCULTURA, / E ARCHITETTURA / CON NUOVO METODO COMPILATE / DAL CAVALIER / GIUSEPPE VASI / TERZA EDIZIONE / Corretta, ed accresciuta di molte Notizie, e di Rami dal medesimo Autore. / Con una breve Disgressione sopra alcune / Città, e Castelli suburbani. / IN ROMA MDCCLXXVII. / Nella Stamperia di Arcangelo Casaletti. / Con Licenza de' Superiori.

Tafel gegenüber S. 82, obere Abbildung

Radierung: 77 x 65 mm (Platte), 159 x 86 mm (Blatt)

Text: Prospectus exterior Amphiteatri / Flaviani vulgo dicti = il Colosseo = et / Arcus Constantini.

Bezeichnung num. o. r.: 82

Tafel gegenüber S. 82, untere Abbildung

Radierung: 46 x 63 mm (Platte), 159 x 86 mm (Blatt)

Text: Prospectus interior eiusde Amphi- / teatri, una cum parva Ecclesia, et / Vie Crucis Sacellis, nuper erectis

Literatur (zur Publikation): Schudt 1930, S. 275–276, Kat. 310; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 327, Kat. 779; Borroni 1962, S.227, Kat. 8145<sup>3</sup>; Sicari 1990, Kat. 368; Di Stefano / Salvi 1991, S. 35–36, Kat. 103; Immagini di Roma 1996, S. 29, Kat. 43; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 131, Kat. G 1282.

Auflagen:

I Rom: Arcangelo Casaletti 1777 (Tafel zum Kolosseum: gegenüber S. 82)

II Rom: Luigi Perego Salvioni 1791 (Tafel zum Kolosseum: Bd. 1, gegenüber S. 156)

III Rom: Luigi Perego Salvioni 1794 (Tafel zum Kolosseum: Bd. 1, gegenüber S. 162)

Besitznachweise:

I Rom, Bibliotheca Hertziana

Rom, Biblioteca Marco Besso

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

Heidelberg, Universitätsbibliothek

II Rom, Bibliotheca Hertziana

Rom, Biblioteca Marco Besso

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

III Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte

## Nr. 89

**Mariano Vasi (Verleger)**

*Nuova Raccolta di cento principali Vedute antiche e moderne dell'alma Città di Roma, 1796*

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, Collez. Rom.18.B.836

Frontispiz, 100 n. n. Tafeln

Titelblatt: NUOVA RACCOLTA / DI CENTO PRINCIPALI VEDUTE ANTICHE E MODERNE / DELL'ALMA CITTÀ DI ROMA / E DELLE SUE VICINANZE / DISPOSTE SECONDO IL METODO DELL'ITINERARIO DI ROMA / IN ROMA MDCCLXXXVI. CON PRIVILEGIO PONTIFICIO / SI TROVA NELLA CALCOGRAFIA VASI, SITUATA NELLA STRADA DEL BABUINO, / PRESSO LA PIAZZA DI SPAGNA, NUM: 122, AL PREZZO DI SCUDI TRE

19. Tafel

Radierung: 145 x 195 mm (Platte), 226 x 299 mm (Blatt)

Text: Anfiteatro Flavio, detto Colosseo. – Amphithéâtre Flavien, appelé Colisée.

20. Tafel

Radierung: 145 x 196 mm (Platte), 227 x 300 mm (Blatt)

Text: Interno del Colosseo – Interieur du Colisée.

Literatur (zur Publikation): Arrogini / Bertarelli 1939, S. 3, Kat. 25.

Besitznachweise:

Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek

**Nr. 90**

**Mariano Vasi (Verfasser), Lazzarini (Verleger)**

*Itinerario Istruttivo di Roma*, 1804

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-4040/1 Coll. rom.

Frontispiz, 36 röm. num. S., 335 S., 47 n. n. Tafeln, 2 n. n. Falttafeln

Titelblatt: ITINERARIO / ISTRUTTIVO / DI ROMA / ANTICA E MODERNA / OVVERO / DESCRIZIONE GENERALE / DEI MONUMENTI ANTICHI E MODERNI, / E DELLE OPERE LE PIÙ INSIGNI / DI PITTURA, SCULTURA, ED ARCHITETTURA / DI QUESTA ALMA CITTÀ E DELLE SUE ADJACENZE / DI MARIANO VASI / ROMANO / ACCADEMICO ETRUSCO DI CORTONA / TOMO I. / Nuova Edizione corretta, accresciuta, ed / arricchita di Rami dal medesimo Autore. // IN ROMA M.DCCC.IV. / Presso Lazzarini Stampatore della R.C.A. / CON PERMESSO, E PRIVILEGIO PONTIFICIO / Si trova vendibile dall'Autore, nella strada / del Babbuino, presso la Piazza di Spagna, / num. 122, per il prezzo di due Piastre.

Tafel gegenüber S. 116

Radierung: 69 x 118 mm (Darstellung), 106 x 183 mm (Blatt)

Text: Anfiteatro Flavio detto Colosseo – Amphithéâtre Flavien dit Colisée

Tafel gegenüber S. 118

Radierung: 69 x 117 mm (Darstellung), 106 x 183 mm (Blatt)

Text: Interno del Colosseo – Intérieur du Colisée

Literatur (zur Publikation): Schudt 1930, S. 276–277, Kat. 313; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 329, Kat. 782; Borroni 1962, S. 246, Kat. 8202<sup>2</sup>; Sicari 1990, Kat. 435; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 141, Kat. G 1380.

Auflagen:

- I Itinerario Istruttivo. Rom: Lazzarini 1804 (Tafeln zum Kolosseum: Bd. 1, gegenüber S. 116, gegenüber S. 118)
- II Itinerario Istruttivo. Rom: De Romanis 1818 (Tafeln zum Kolosseum: Bd. 1, gegenüber S. 102, gegenüber S. 104)
- III Itinéraire Instructif. Rom: Vasi 1818 (Tafeln zum Kolosseum: Bd. 1, gegenüber S. 102, gegenüber S. 104)

Besitznachweise:

- I Rom, Bibliotheca Hertziana  
Florenz, Kunsthistorisches Institut  
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
- II Rom, Bibliotheca Hertziana

**Nr. 91****Antonio Nibby (Verfasser), Luigi Nicoletti (Verleger)***Itinerario Istruttivo di Roma*, 1824

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-4240/1–2 Coll. rom.

Frontispiz, 24 röm. num. S., 680 S., 45 n. n. Tafeln, 1 n. n. Falttafel

Titelblatt: ITINERARIO ISTRUTTIVO / DI ROMA / E DELLE SUE VICINANZE /  
 COMPILATO GIA' DA MARIANO VASI / ORA RIVEDUTO, CORRETTO, ED  
 ACCRESCIUTO / SECONDO LO STATO ATTUALE / DEI MONUMENTI / DAL  
 PROFESSORE / A. NIBBY. / TOMO PRIMO / ROMA MDCCCXXIV. / Con Privilegio. /  
 Presso Luigi Nicoletti all'antica Calcografia Vasi, / via del Babuino N. 122. / Si vende due  
 piastre ligato alla rustica.

11. Tafel, gegenüber S. 152

Radierung: 69 x 112 mm (Darstellung), 99 x 182 mm (Blatt)

Text: Anfiteatro Flavio detto Colosseo – Amphithéâtre Flavien dit le Colisée

12. Tafel, gegenüber S. 156

Radierung: 69 x 117 mm (Darstellung), 99 x 183 mm (Blatt)

Text: Interno del Colosseo – Intérieur du Colisée

Literatur (zur Publikation): Schudt 1930, S. 278, Kat. 320; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 331–  
 332, Kat. 788; Borroni 1962, S. 282–283, Kat. 8308; Sicari 1990, Kat. 455; Kissner 1990, S.  
 374, Kat. 1099; Di Stefano / Salvi 1991, S. 39, Kat. 123; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 157,  
 Kat. 7362.

## Auflagen:

- I Itinerario Istruttivo. Rom: Luigi Nicoletti 1824 (Tafeln zum Kolosseum: Bd. 1, gegenüber S. 152, gegenüber S. 156)
- II Itinéraire Instructif. Rom: Luigi Nicoletti 1826 (Tafeln zum Kolosseum: Bd. 1, gegenüber S. 163, gegenüber S. 164)
- III Itinerario Istruttivo. Rom: Luigi Nicoletti 1827 (Tafeln zum Kolosseum: Bd. 1, gegenüber S. 220, gegenüber S. 226)
- IV Itinerario Istruttivo. Rom: Luigi Nicoletti 1830 (Tafeln zum Kolosseum: Bd. 1, gegenüber S. 158)

## Besitznachweise:

- I Rom, Archivio Storico Capitolino  
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
 Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek
- II Rom, Bibliotheca Hertziana
- III Rom, Bibliotheca Hertziana
- IV Rom, Bibliotheca Hertziana

## Kommentar:

Verwendung weitgehend übereinstimmender Innen- und Außenansichten des Kolosseums in dem vermutlich ebenfalls um 1824 publizierten Tafelwerk „Nuova Raccolta delle principali Vedute antiche e moderne dell'alma Città di Roma“ des Achille Parboni, Pietro Parboni und Giacomo Antonelli (36.–37. n. n. Taf.)

**Nr. 92**

**Antonio Nibby (Verfasser), Luigi Nicoletti (Verleger)**

*Itinerario di Roma*, 1830

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-4300/a1 Coll. rom.

Frontispiz, 36 röm. num. S., 344 S., 25 n. n. Tafeln, 2 n. n. Falttafeln

Titelblatt: ITINERARIO / DI ROMA / E DELLE SUE VICINANZE / COMPILATO / SECONDO IL METODO DI M. VASI / DA / A. NIBBY / PUBBLICO PROFESSORE DI ARCHEOLOGIA / NELL'UNIVERSITA' DI ROMA. / Terza Edizione. / TOMO PRIMO / ROMA 1830. / TIPOGRAFIA AURELJ / Presso Luigi Nicoletti via del Babuino n.º 122.

14. Tafel, gegenüber S. 158

Radierung: 154 mm (Plattenbreite, obere und untere Plattenränder beschnitten), 97 x 190 mm (Blatt)

Text: Pianta del Colosseo – Plan du Colisée

15. Tafel, gegenüber S. 158

Radierung: 69 x 116 mm (Darstellung), 98 x 191 mm (Blatt)

Text. Interno del Colosseo – Intérieur du Colisée

16. Tafel, gegenüber S. 158

Radierung: 68 x 116 mm (Darstellung, nur seitliche Plattenränder erkennbar, Plattenbreite 152 mm); 105 x 191 mm (Blatt)

Text: Anfiteatro Flavio detto Colosseo – Amphithéâtre Flavien dit le Colisée

Literatur (zur Publikation): Schudt 1930, S. 279, Kat. 322; Borroni 1962, S. 283, Kat. 8308<sup>2</sup>; Sicari 1990, Kat. 466; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 158, Kat. 7375.

## Besitznachweise:

Rom, Bibliotheca Hertziana

Rom, American Academy in Rome

Rom, Archivio Storico Capitolino

Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

Rom, Biblioteca Vallicelliana

**Nr. 93**

**Antonio Nibby (Verfasser), Agostino Valentini (Herausgeber)**



*Itinerario di Roma*, 1861

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-4612 Coll. rom.  
Frontispiz, 52 röm. num. S., 706 S., 12 n. n. Tafeln, 1 Falttafel

Titelblatt: ITINERARIO / DI ROMA / E / DELLE SUE VICINANZE / COMPILATO / DA ANTONIO NIBBY / SECONDO IL METODO DEL VASI / SETTIMA EDIZIONE / DILIGENTEMENTE RETTIFICATA DALL'EDITORE / AGOSTINO VALENTINI / CON GIUNTE RISGUARDANTI OGNI NUOVA SCOPERTA ARCHEOLOGICA / E QUALUNQUE INNOVAZIONE RELATIVA / ALLA MATERIA DI QUEST'OPERA / VOLUME UNICO / ROMA 1861 / STABILIMENTO TIPOGRAFICO AUFELJ E. C. / Si vende dai principali libraj / e negozianti di stampe.

## 5. Tafel, gegenüber S. 138

Gaetano Cottafavi (Zeichner, Stecher)

Radierung: 102 x 146 mm (Darstellung), 106 x 180 mm (Blatt)

Text: Amphitéâtre Flavien ou le Colysée – ANFITEATRO FLAVIO DETTO IL COLOSSEO  
Bezeichnung u. l.: G. Cottafavi dis. ed incise.; u. r.: Roma per A. Valentini.

## 6. Tafel, gegenüber S. 142

Domenico Amici (Zeichner, Stecher)

Radierung: 77 x 120 mm (Darstellung), 106 x 180 mm (Blatt)

Text: Arc de Constantin. – ARCO DI COSTANTINO

Bezeichnung u. l.: D. Amici dis. ed incise.; u. r.: Roma per A. Valentini.

Literatur (zur Publikation): Schudt 1930, S. 279–280, Kat. 325; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 334, Kat. 793; Borroni 1962, S. 284, Kat. 8308<sup>8</sup>; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 161, Kat. 7401.

## Besitznachweise:

Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte

**Nr. 94**

**Adrien Manglard (Zeichner, Stecher)**

*Innenansicht des Kolosseums*, 1753

Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, v. 22, n. 529  
Einzelblatt

Radierung: 320 x 573 mm (Platte), 408 x 642 mm (Blatt)

Text: Prospetto interno dell'Anfiteatro Flavio, chiamato Colosseo dalla Statua Colossale, che era nel Capo della Via Sacra

Bezeichnung u. l.: Adr. Manglard fecit Romae 1753

Literatur (zur Graphik): Robert-Dumesnil 1835–1871 (1967), Bd. 2, Kat. 24; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 7, S. 237, Kat. 28; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 163, Kat. 1618; Petrucci 1953, S. 77, S. 222, Kat. 529; Maddalo 1982, S. 164, Kat. 44; Giovanni Battista Piranesi e la veduta a Roma e a Venezia 1990, S. 64.

Zustände (nach Maddalo 1982, S. 164–165):

- I Text: Prospetto interno dell'Anfiteatro Flavio, chiamato Colosseo dalla Statua Colossale, che era nel Capo della Via Sacra; Bezeichnung u. l.: Adr. Manglard fecit Romae 1753; u. l.: Si vende da Giac. Billy
- II Text: Prospetto interno dell'Anfiteatro Flavio, chiamato Colosseo dalla Statua Colossale, che era nel Capo della Via Sacra; Bezeichnung u. l.: Adr. Manglard fecit Romae 1753

Besitznachweise:

- I Rom, Biblioteca Casanatense
- II Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte

weitere Besitznachweise:

Rom, Museo di Roma  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

## Nr. 95

**Adrien Manglard (Zeichner, Stecher), Calcografia Camerale (Verlag)**

*Raccolta di Vedute e Composizioni diverse, 1753*

Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe, 50 K 66, 93388

32 Tafeln

Frontispiz nach dem Ankauf der Druckplatten durch die Calcografia Camerale hinzugefügt

Titelblatt: Raccolta di Vedute, e Composizioni diverse / Inventate, ed incise all'Acquaforte dal celebre Adriano Manglard in N. 32 Rami / A Sua Eccellenza L'Onorabile Georgio Agar Ellis, / figlio di Enrico Visconte di Clifden &c. &c. &c. / Grand' Amatore, ed Incoraggiatore delle belle Arti. / Luigi Fabri in segno di stima D.D.D. / Presso la Calcografia Camerale

11. Tafel

Radierung: 222 x 311 mm (Platte), 283 x 369 mm (Blatt)

Text: Parte di dentro del Colosseo di Roma

Bezeichnung: Adr.<sup>no</sup> Manglard fecit Romae 1753

Literatur (zur Graphik): Robert-Dumesnil 1835–1871 (1967), Bd. 2, S. 234–235; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 7, S. 235, Kat. 2; Petrucci 1953, S. 77, S. 222, Kat. 527; Piranèse et les Français 1976, S. 232, 234, Kat. 121; Maddalo 1982, S. 154, Kat. 11.

Zustände (nach Maddalo 1982, S. 154–155):

- I Text: Parte di dentro del Colosseo di Roma; Bezeichnung: Adr.<sup>no</sup> Manglard fecit Romæ 1753

II Text: Parte di dentro del Colosseo di Roma; Bezeichnung: Adr.<sup>no</sup> Manglard fecit Romæ 1753; num.: 2

Besitznachweise:

Paris, Bibliothèque Nationale, Département Estampes et Photographie

Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

### Nr. 96

**Jean Barbault (Zeichner), Bouchard und Gravier (Verlag)**

*Les plus beaux Monuments de Rome ancienne*, 1761

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 536-3611 raro

8 röm. num. S., 90 S., 128 Illustrationen, 73 Tafeln

Titelblatt: LES PLUS BEAUX / MONUMENTS / DE / ROME ANCIENNE. / OU /  
RECUEÏL DES PLUS BEAUX / MORCEAUX / DE L'ANTIQUITÉ ROMAINE / QUI  
EXISTENT ENCORE: / DESSINÉS / PAR MONSIEUR BARBAULT PEINTRE / ANCIEN  
PENSIONNAIRE DU ROY A ROME, / ET GRAVÉS EN 128 PLANCHES / AVEC LEUR  
EXPLICATION. / A ROME / Chez Bouchard & Gravier Libraires françois rüe du Cours /  
près de Saint Marcel. / M.DCC.LXI. / DE L'IMPRIMERIE DE KOMAREK. / AVEC  
PERMISSION DES SUPERIEURS.

Tafel 23 (obere Abbildung), 47. Illustration, gegenüber S. 31

Jean Barbault (Zeichner), Domenico Montaignù (Stecher)

Radierung: 278 x 335 mm (Platte), 527 x 372 mm (Blatt)

Text: Vuë des restes del' Amphithéâtre Flavien vulgairement dit Le Colisée

Bezeichnung u. l.: Barbault del.; u. r.: Montagù Sculp.; num. o. l.: Pl. 23. pag. 31.

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 164, Kat. 1622bis.

Tafel 24 (obere Abbildung), 49. Illustration, gegenüber S. 32

Jean Barbault (Zeichner), Domenico Montaignù (Stecher)

Radierung: 233 x 282 mm (Platte), 527 x 373 mm (Blatt)

Text: Partie interieure de l' Amphitheatre Flavien dit le Colisée.

Bezeichnung u. l.: Barbault del.; u. r.: Montagù Sculp.; num. o. r.: Pl. 24. pag. 32.

Literatur (zur Publikation): Cicognara 1821 (1960), Bd. 2, S. 170, Kat. 3592; Graesse 1858 (1950), Bd. 1, S. 289; Brunet 1860, Bd. 1, Sp. 8; 646; Fowler 1961, S. 29; Borroni 1962, S. 223, Kat. 8139; Piranèse et le Français 1976, S. 43; Kissner 1990, S. 25, Kat. 28, S. 238, Kat. 534; Incisioni romane dal 500 all'800 1993, S. 113; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 74, Kat. 750.

Internet: <http://rara.biblhertz.it/Dg536-3611?&p=91>; <http://rara.biblhertz.it/Dg536-3611?&p=94> (1.11.2010)

Besitznachweise:

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

**Nr. 97**

**Ridolfino Venuti (Verfasser), Giovanni Battista Bernabo (Verleger), Giuseppe Lazzarini (Verleger)**

*Accurata e Succinta Descrizione Topografica delle Antichità di Roma, 1763*

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-3630/1–2 raro

36 röm. num. S., 143 S., 59 Tafeln (Parte 1). 8 röm. num. S., 146 S., 37 Tafeln (Parte 2)

Titelblatt: ACCURATA, E SUCCINTA / DESCRIZIONE TOPOGRAFICA / DELLE ANTICHITÀ DI ROMA / DELL'ABATE / RIDOLFINO VENUTI CORTONESE / PRESIDENTE ALL'ANTICHITÀ ROMANE, / E Membro Onorario della Regia Società degli Antiquarj / di Londra. / PARTE PRIMA. / IN ROMA MDCCLXIII. / PRESSO GIO: BATTISTA BERNABÒ, E GIUSEPPE LAZZARINI. / CON LICENZA DE' SUPERIORI. / E PRIVILEGIO PONTIFICIO.

10. Tafel, zwischen S. 24 und S. 25

Radierung: 134 x 181 mm (Platte), 204 x 277 mm (Blatt)

Text: Colosseo

Bezeichnung num. o. l.: Pag. 24.; o. r.: 10; u. r.: Tom. 1

Literatur (zur Publikation): Ranghiasci 1792–1793, Bd. 1, S. 243, Kat. 716; Cicognara 1821 (1960), Bd. 2, S. 223, Kat. 3905; Schudt 1930, S. 146, S. 405, Kat. 769; Pescarzoli 1957, S. 360, Kat. 859; Borroni 1962, S. 228, Kat. 8146; Trenkler 1976, S. 35; Sicari 1990, Kat. 418; Kissner 1990, S. 208, Kat. 452, S. 376, Kat. 1103; Immagini di Roma 1996, S. 71, Kat. 94; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 507, Kat. 11293.

Besitznachweise:

Rom, Bibliotheca Hertziana

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek

**Nr. 98**

**Ridolfino Venuti (Verfasser), Pietro Paolo Montagnani-Mirabili (Verleger)**

*Accurata e Succinta Descrizione Topografica delle Antichità di Roma, 1803*

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-4030/1 Coll. rom.

26 röm. num. S., 190 S., 28 Tafeln, 1 Falttafel

Titelblatt: ACCURATA E SUCCINTA / DESCRIZIONE TOPOGRAFICA / DELLE / ANTICHITÀ DI ROMA / DELL'ABATE / RIDOLFINO VENUTI CORTONESE / PRESIDENTE ALL'ANTICHITÀ ROMANE / E MEMBRO ONORARIO DELLA REGIA

SOCIETÁ / DEGLI ANTIQUARJ DI LONDRA. / EDIZIONE SECONDA / Accresciuta delle nuove scoperte e di molte osservazioni / riguardanti particolarmente le Arti / PARTE I. / IN ROMA MDCCCIII. / PRESSO PIETRO PAOLO MONTAGNANI-MIRABILI / CON LICENZA / E PRIVILEGIO PONTIFICIO

5. Tafel, gegenüber S. 34

Paolo Barbazza (Zeichner, Stecher)

Kupferstich: 137 x 197 mm (Platte), 197 x 280 mm (Blatt)

Text: Veduta dell'Anfiteatro Flavio

Bezeichnung u. l.: Paolo Barbazza dis. e inc.; num. o. r.: T. I.<sup>o</sup> p. 34

Literatur (zur Publikation): Schudt 1930, S. 405, Kat. 770; Borroni 1962, S. 228–229, Kat. 8146<sup>2</sup>; Trenkler 1976, S. 35; Prinzi 1977 (Nachdruck von Parte 1 und 2 mit 38 Tafeln bzw. 23 Tafeln); Sicari 1990, Kat. 490; Di Stefano / Salvi 1991, S. 57, Kat. 213; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 508, Kat. 11297.

Besitznachweise:

Rom, Museo di Roma

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Heidelberg, Universitätsbibliothek

Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek

## Nr. 99

**Ridolfino Venuti (Verfasser), Stefano Piale (Verleger)**

*Accurata e Succinta Descrizione Topografica delle Antichità di Roma*, 1824

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-4241/a raro

16 röm. num. S., 32 röm. num. S., 256 S., 45 Tafeln, 1 Falttafel

Titelblatt: ACCURATA E SUCCINTA / DESCRIZIONE TOPOGRAFICA / DELLE / ANTICHITÁ DI ROMA / DELL'ABATE / RIDOLFINO VENUTI CORTONESE / PRESIDENTE ALL'ANTICHITÁ ROMANE / EDIZIONE TERZA / Che contiene oltre le nuove scoperte ed aggiunte / Altre interessanti note ed illustrazioni / DI STEFANO PIALE ROMANO / Pittore e Socio Ordinario dell'Accademia Romana di Archeologia / PARTE I. / IN ROMA MDCCCXXIV / PRESSO PIETRO PIALE E MARIANO DE ROMANIS / CON LICENZA

11. Tafel, gegenüber S. 44

Radierung: 130 x 175 mm (Platte), 215 x 286 mm (Blatt)

Text: Veduta dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo

Bezeichnung o. r.: T. I. pag. 45.

Literatur (zur Publikation): Schudt 1930, S. 405, Kat. 771; Pescarzoli 1957, S. 399–400, Kat. 939; Borroni 1962, S. 228–229, Kat. 8146<sup>3</sup>; Sicari 1990, Kat. 501; Di Stefano / Salvi 1991, S. 58, Kat. 218; Immagini di Roma 1996, S. 77, Kat. 102; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 508, Kat. 11298.

Besitznachweise:

- Rom, Bibliotheca Hertziana
- Rom, Archivio Storico Capitolino
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
- Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
- Halle, Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt

**Nr. 100**

**Francesco Pannini (Zeichner), Giovanni Volpato (Stecher), Calcografia della Reverenda Camera Apostolica (Verlag)**

*Ansicht des Kolosseums vom Monte Celio, 1776*

Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, C.V.31<sup>A</sup>

Aufbewahrung als Einzelblatt ohne Frontispiz; Publikationskontext nicht erhalten  
ursprünglich Teil einer Serie von Ansichten der Stadt Rom und ihrer Umgebung, die nach Vorlagen Francesco Panninis radiert wurden

Radierung: 465 x 702 mm (Platte), 532 x 766 mm (Blatt)

Text: Veduta dell' Anfiteatro Flavio oggidì Colosseo osservato dal Celio – 1 Anfiteatro e sito del suo principale Ingresso. / 2 Arco da sui principia la numerazione degli altri. / 3 Avanza creduti del Ninfeo di Nerone. / 4. Gradinata de' SS. Andrea e Gregorio e del Mo- / nistero de' Camaldolesi sul Clivo di Scauro / parte del M. Celio. / 5 Portone della vigna Cornovaglia in cui fu / trovata la Venere di Menofanto. / 6 Ruine degli Acquidotti di Claudio. / 7 Ritiro di S. Bonaventura sul Palatino. / 8 Arco di Costantino Magno. / 9 Cuppola ottangolare della Madonna de' Monti, / la quale si vede colla facciata espressa nella Medaglia di Gregorio XIII. del 1582 mal / interpretata dagli eruditi. / 10 Campanile di S. Francesca Romana. / 11 Campanile de' SS. Domenico e Sisto con Monistero di Nobili Domenicane. / 12 Campanile e Chiesa di S. Francesco di Paola sull'Esquilino.

Bezeichnung u. l.: Francesco Panini delin.; u. r.: Giovanni Volpato S.; u. M.: In Roma presso la Calcografia della Reverenda Camera Apostolica presso la curia Innoncenziana l'anno 1776.

Literatur (zur Publikation): Huber 1797–1808, Bd. 4, S. 217, Kat. 7; De Angelis 1808–1816, Bd. 15, S. 91 Kat. 7; Joubert 1821, Bd. 3, S. 190; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 164, Kat. 1625; Petrucci 1953, S. 128, S. 223–224, Kat. 1223; Ozzola 1940, S. 13, Kat. 26; Marini 1988, S. 127–132, Kat. 199–206; Fiorani 1990, S. 118, Abb. 127.

Besitznachweise:

- Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele
- Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia
- Rom, Gabinetto Comunale delle Stampe
- Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Disegni e Stampe

**Nr. 101**

**Louis Ducros (Inventor), Giovanni Volpato (Stecher)**

*Vues de Rome et de ses environs, o. J.*

40 handkolorierte Umrissradierungen nach Motiven der Stadt Rom

Innenansicht des Kolosseums

London, British Museum, Prints & Drawings Room, The Trustees of the British Museum

Radierung, aquarelliert: 518 x 735 mm

Literatur (zur Graphik): Huber 1797–1808, Bd. 4, S. 217, Kat. M 7; De Angelis 1808–1816, Bd. 15, S. 91, Kat. 7; Joubert 1821, Bd. 3, S. 190; Ticozzi 1830–1833, Bd. 4, S. 41; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 20, S. 522, Kat. 17.7; Le Blanc 1854–1890, Bd. 4, S. 153, Kat. 97; Chessex 1985, S. 92, Kat. 3; Chessex 1986, Kat. 6; Marini 1988, S. 144–146, Kat. 230.

Ansicht des Kolosseums vom Palatin

Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts

Radierung, aquarelliert: 505 x 740 mm

Literatur (zur Graphik): Huber 1797–1808, Bd. 4, S. 217, Kat. M 7; De Angelis 1808–1816, Bd. 15, S. 91, Kat. 7; Joubert 1821, Bd. 3, S. 190; Ticozzi 1830–1833, Bd. 4, S. 41; Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 20, S. 522, Kat. 17.7; Le Blanc 1854–1890, Bd. 4, S. 153, Kat. 97; Chessex 1985, S. 92, Kat. 3; Chessex 1986, Kat. 6; Marini 1988, S. 144–146, Kat. 230.

## Nr. 102

**Giovanni Maria Cassini (Zeichner, Stecher), Venanzio Monaldini (Verleger)**

*Nuova Raccolta delle Megliori Vedute Antiche e Moderne di Roma, 1779*

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 536-3790

4 n. n. S., 80 Tafeln

Titelblatt: NUOVA RACCOLTA / DELLE MEGLIORI VEDUTE / ANTICHE, E  
MODERNE / DI ROMA / DISEGNATE ED INCISE / DA / GIOVANNI CASSINI /  
L'ANNO MDCCLXXIX // Presso Venanzio Monaldini / Mercante di Libri in Roma

63. Tafel

Radierung: 180 x 273 mm (Platte), 222 x 338 mm (Blatt)

Text: Veduta del Colosseo dalla parte intiera.

Bezeichnung u. l.: Gio. Cassini inc.; num. u. r.: 63.

64. Tafel

Radierung: 180 x 274 mm (Platte), 222 x 346 mm (Blatt)

Text: Veduta del Colosseo dalla parte più rovinata.

Bezeichnung u. l.: G. Cassini inc.; num. u. r.: 64.

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 164, Kat. 1626.

Literatur (zur Publikation): Cicognara 1821 (1960), S. 180, Kat. 3657; Schudt 1930, S. 501–502, Kat. 1193; Borroni 1962, S. 231, Kat. 8155; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 167, Kat. 1679 (Ausg. 1775), Kat. 1680 (Ausg. 1779)

Besitznachweise:

Rom, Museo di Roma

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (Ausc. 1775)  
 Düsseldorf, Universitäts- und Landesbibliothek  
 Heidelberg, Universitätsbibliothek (Ausc. 1775)

**Nr. 103****Johann Friedrich Frauenholz (Verleger)**

*Mahlerisch-Radirte Prospecte von Italien, 1792–1798*

Rom, Bibliotheca Hertziana, Be 3218-3990 gr raro

72 n. n. Tafeln

Serie ohne separates Frontispiz, 72 n. n. Tafeln

Titelblatt: MAHLERISCH-RADIRTE PROSPECTE VON ITALIEN VON DIES,  
 REINHART UND MECHAU, DERMALEN ZU ROM. NÜRNBERG, IN DER  
 FRAUENHOLZISCHEN KUNSTHANDLUNG  
 (zit. nach Andresen 1866, S. 288–289)

## 49. Tafel

Johann Christian Reinhart (Zeichner, Stecher)

Radierung: 285 x 377 mm (Platte), 399 x 492 mm (Blatt)

Text: Nel Colosseo

Bezeichnung u. l.: C. Reinhart f. Romae 1793

Literatur (zur Graphik): Andresen 1866–1878 (1971), Bd. 1, S. 296, Kat. 64; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 166, Kat. 1630; Feuchtmayr 1975, S. 399, Kat. A 64, Abb. 383; Schmid 1998, S. 238, S. 393, Abb. 49.

ursprünglich Bestandteil des vierten Heftes der „Mahlerisch-Radirten Prospecte von Italien“ (vgl. Schmid 1998, S. 238)

Zustände (nach Andresen 1866–1878 (1971), Bd. 1, S. 290, S. 296):

- I Probedruck. Vor der Schrift, vor der Luft und vor vielen Arbeiten. Das ganze ist noch sehr licht und hell. Die Lichtflächen der Ruinen sind noch fast ganz weiss.
- II Probedruck: Diese Flächen sind zum grössten Theil mit horizontalen und lothrechten Strichen zugelegt. Die Lichtflächen der Kutten der Mönche, zuvor ebenfalls noch ganz weiss, sind jetzt zugedeckt. Der Erdboden, das Laub der Bäume und Sträucher haben viele Ueberarbeitungen behufs Verstärkung der Schattierung erfahren. Mit der Luft, aber noch vor der Schrift.
- III Abdrücke mit Nadelschrift
- IV Abdrücke mit gestochener Schrift

## 50. Tafel

Johann Christian Reinhart (Zeichner, Stecher)

Radierung: 277 x 370 mm (Platte), 397 x 500 mm (Blatt)

Text: Nel Colosseo

Bezeichnung u. l.: C. Reinhart f. Roma 1792

Literatur (zur Graphik): Andresen 1866–1878 (1971), Bd. 1, S. 292, Kat. 55; Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 166, Kat. 1630; Johann Christian Reinhart / Hof 1961, Kat. 86; Mostra di Iohann Christian Reinhart 1963, Kat. 29; Feuchtmayr 1975, S. 398, Kat. A 55, Abb. 371;



Schmid 1998, S. 238, S. 393, Abb. 48; Incisioni Romane dal 500 all'800 1993, S. 121, Kat. 99; Luciani 1993, S. 25.

ursprünglich Bestandteil des ersten Heftes der „Mahlerisch-Radirten Prospective von Italien“ (vgl. Schmid 1998, S. 237–238)

Zustände (nach Andresen 1866–1878 (1971), Bd. 1, S. 290, S. 292):

- I Probedruck. vor der Luft, vor der Schrift und vor verschiedenen Arbeiten behufs Dämpfung der Lichflächen.
- II Probedruck: Mit der Luft und den zuvor vermißten Dämpfungs-Arbeiten an den beleuchteten Flächen der Ruine, aber noch vor der Schrift
- III Abdrücke mit Nadelschrift
- IV Abdrücke mit gestochener Schrift

Literatur (zur Publikation): Andresen 1866–1878 (1971), Bd. 1, S. 288–301, Kat. 52–75; Feuchtmayr 1975, S. 79–82, S. 397–401, Kat. 52–75; Barche 1985, S. 104–106; Schmid 1998, S. 161–244; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 228, Kat. 2274 (Ausg. Nürnberg 1798), Kat. 2275 (Ausg. Nürnberg 1799).

Kommentar:

nach Erscheinen der Einzelhefte 1798 von Johann Friedrich Frauenholz eine Gesamtausgabe mit französischem Titel und Inhaltsverzeichnis veröffentlicht: COLLECTION OU SUITE DE VUES PITTORESQUES DE L'ITALIE DESSINÉES D'APRES NATURE ET GRAVÉES A' L'EAU FORTE A' ROME PAR TROIS PEINTRES ALLEMANDS A. C. DIES, CHARLES REINHART, JAQUES MECHAU. MDCCIIIC.

Besitznachweise:

Rom, Museo di Roma

Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Stampe

Heidelberg, Universitätsbibliothek

Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek

Abb. 90–91

## Nr. 104

**Giuseppe Antonio Guattani (Verfasser)**

*Roma antica*, 1795

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-3950/2 Coll. rom.

130 S., 28 teilweise num. Tafeln und Klapptafeln

Titelblatt: ROMA ANTICA / DELL'ABBATE / GIUSEPPE ANTONIO GUATTANI / ROMANO / Assessore delle Antichità, Antiquario di S. M. il Re di Polonia, / Socio di diverse Accademie di Antichità, e belle Lettere. / A SUA ECCELLENZA / IL SIGNOR PRINCIPE / D. GIOVANNI LAMBERTINI / Signore del Poggio Bognatico, Villa Cornelia, ed uniti, Nobile Ve- / neto, e Romano, Cavalier Gran Croce, Commendatore, e / Gran Priore in Roma della Sacra Religione, ed ordine militare / de' SS. Maurizio e Lazaro, Senatore di Bologna, Gentiluomo - / mo di Camera di Sua Maestà il Re delle due Sicilie, e / Pronipote della Glor. mem. di Benedetto XIV. / VOLUME SECONDO. / IN BOLOGNA MDCCXCV. / NELLA STAMPERIA DI S. TOMMASO D'AQUINO, / CON APPROVAZIONE.

3. Tafel, gegenüber S. 18

Kupferstich: 166 x 210 mm (Platte), 190 x 225 mm (Blatt)

Bezeichnung num. o. l.: T. I.; o. r.: Pag. 18.

4. Tafel, gegenüber S. 22

Kupferstich: 196 x 119 mm (Platte), 222 x 166 mm (Blatt)

Bezeichnung num. o. r.: Pag. 22.

5. Tafel, gegenüber S. 24

Kupferstich: 169 x 218 mm (Platte), 190 x 230 mm (Blatt)

Bezeichnung num. o. l.: Tav. II; o. r.: Pag. 24

6. Tafel, gegenüber S. 24

Kupferstich: 163 x 278 mm (Platte), 223 x 349 mm (Blatt)

Bezeichnung num. o. r.: Tav. III. / Pag. 24; im Bildfeld: Fig. 1. – Fig. 2. – Fig. 3.

Literatur (zur Publikation): Schudt 1930, S. 406, Kat. 772; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 400, Kat. 940; Borroni 1962, S. 252, Kat. 8207; Kissner 1990, S. 297, Kat. 766; Sicari 1990, Kat. 434; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 504, Kat. 5595.

Besitznachweise:

Rom, Archivio Storico Capitolino

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

## 19. Jahrhundert

### Nr. 105

**Giovanni Battista Cipriani (Verfasser)**

*Anfiteatro Flavio detto il Colosseo*, 1801

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dv 620-4010 raro

Frontispiz, 1 Textseite, 1 n. n. Tafel, 14 num. Tafeln

Titelblatt: ANFITEATRO FLAVIO / Detto / IL COLOSSEO / AL NOBIL UOMO / IL SIGNOR CONTE / CARLO DE VECCHI / DI FABRIANO / VERSATO NELLE BELLE ARTI, ED UTILE AGLI ARTISTI / GIO. BATTISTA CIPRIANI / Offre e Consacra / ROMA / CON PERMESSO / 1801.

Tafel ohne Nummerierung

Kupferstich: 98 x 129 mm (Platte), 278 x 199 mm (Blatt)

Text: ANFITEATRO FLAVIO DETTO IL COLOSSEO / Edificato dall' Imp. Flavio Vespasiano nel 72. in anni 5; avendovi im- / piegato, come dicesi, 12 milioni di scudi, e 12 mila schiavi giudei. Era ca- / pace di 87 mila spettatori.

1. num. Tafel

Kupferstich: 178 x 120 mm (Platte), 278 x 204 mm (Blatt)

Text: Colosseo. Pianta – i,i,i Porte; e t,t,t Nicchie / quadrate scoperte in uno / scavo fatto nel 1798 dal / Sig. Carlo Lucangio- / li. / z. Indizj di una scala scoperta dal predetto.

Bezeichnung u. M.: Gio. Batt. Cipriani dis. inc.; num. o. r.: TAV. I.

2. num. Tafel

Kupferstich: 122 x 176 mm (Platte), 278 x 204 mm (Blatt)

Text: Prospetto Colosseo. Spaccato

Bezeichnung num. o. M.: T. II.

3. num. Tafel

Kupferstich: 122 x 178 mm (Platte), 278 x 204 mm (Blatt)

Text: Parte del Prospetto. Colosseo. Parte del Spaccato.

Bezeichnung num. o. M.: TAV. III.

4. num. Tafel

Kupferstich: 122 x 176 mm (Platte), 278 x 200 mm (Blatt)

Text: Colosseo. Profilo

Bezeichnung num. o. r.: TAV. IV.

5. num. Tafel

Kupferstich: 177 x 121 mm (Platte), 278 x 199 mm (Blatt)

Text: Colosseo. Prim'Ordine

Bezeichnung o. M.: TAV. V.

6. num. Tafel

Kupferstich: 177 x 117 mm (Platte), 278 x 199 mm (Blatt)

Text: Colosseo. Studj del 1°. Ordine

Bezeichnung num. o. M.: T. VI.

7. num. Tafel

Kupferstich: 177 x 120 mm (Platte), 278 x 199 mm (Blatt)

Text: Colosseo. Second'Ordine

Bezeichnung num. o. M.: TAV. VII.

8. num. Tafel

Kupferstich: 178 x 122 mm (Platte), 278 x 198 mm (Blatt)

Text: Colosseo. Studj del 2°. Ordine

Bezeichnung num. o. M.: TAV. VIII.

9. num. Tafel

Kupferstich: 177 x 123 mm (Platte), 278 x 200 mm (Blatt)

Text: Colosseo. Terz'Ordine

Bezeichnung num. o. M.: TAV. IX.

10. num. Tafel

Kupferstich: 178 x 122 mm (Platte), 278 x 200 mm (Blatt)

Text: Colosseo. Studj del terz'Ordine

Bezeichnung num. o. M.: TAV. X.

11. num. Tafel

Kupferstich: 178 x 120 mm (Platte), 278 x 201 mm (Blatt)

Text: Colosseo. Studj del 3°. Ordine

Bezeichnung num. o. M.: TAV. XI.

12. num. Tafel

Kupferstich: 178 x 123 mm (Platte), 278 x 199 mm (Blatt)

Text: Colosseo. Quart'Ordine

Bezeichnung num. o. M.: TAV. XII.

13. num. Tafel

Kupferstich: 178 x 123 mm (Platte), 278 x 199 mm (Blatt)

Text: Colosseo. Studj del 4°. Ordine

Bezeichnung num. o. M.: TAV. XIII.

14. num. Tafel

Kupferstich: 179 x 123 mm (Platte), 278 x 200 mm (Blatt)

Text: Colosseo. Studj del 4°. Ordine

Bezeichnung num. o. M.: TAV. XIV.

Literatur (zur Publikation): Borroni 1962, S. 259, Kat. 8231; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 195, Kat. 1928.

Kommentar:

Die den nummerierten Tafeln vorangestellte, nicht nummerierte Darstellung des Kolosseums ist auch in Giovanni Battista Ciprianis Werk „Vedute principali e più interessanti di Roma“ (Kat. Nr. 106) enthalten.

Besitznachweise:

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

**Nr. 106**

**Giovanni Battista Cipriani (Stecher)**

*Vedute principali e più interessanti di Roma*, o. J. (zwischen 1799 und 1810)

Rom, Bibliotheca Hertziana Dg 536-3991 raro  
106 n. n. Tafeln (ohne Zählung des Frontispizes)

Titelblatt: VEDUTE / PRINCIPALI E PIU INTERESSANTI / DI ROMA / INCISE / DA  
GIO. BAT. CIPRIANI / ROMA / MDCCXCIX

1. n. n. Tafel

Radierung: 97 x 121 mm (Platte), 130 x 191 mm (Blatt)

Text: ANFITEATRO FLAVIO DETTO IL COLOSSEO / Edificato dall' Imp. Flavio  
Vespasiano nel 72. in anni 5; avendovi im- / piegato, come dicesi, 12 milioni di scudi, e 12  
mila schiavi giudei. Era ca- / pace di 87 mila spettatori.

2. n. n. Tafel

Kupferstich: 98 x 121 mm (Platte), 130 x 191 mm (Blatt)

Text: COLOSSEO / Interno del portico del secondo ordine

3. n. n. Tafel

Kupferstich: 97 x 121 mm (Platte), 130 x 191 mm (Blatt)

Text: Pianta dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo.

Literatur (zur Publikation): Olschki o. J. ( um 1955?), S. 14, Kat. 3; Olschki 1936, Kat. 16725  
(73 Tafeln); Borroni 1962, S. 256, Kat. 8216 (54 n. n. Tafeln); Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S.  
195, Kat. 1927 (79 Tafeln, 1 Falttafel).

Kommentar:

Die Tafeln der Publikation sind zwischen 1799 und 1810 entstanden. Das Frontispiz ist mit  
der Jahreszahl 1799 bezeichnet. Die 93 Tafel trägt den Text: „TEMPIO DELLA  
CONCORDIA come si vede nel 1810“.

Die erste Tafel zum Kolosseum ist bereits 1801 in Giovanni Battista Ciprianis „Anfiteatro  
Flavio detto il Colosseo“ (Kat. Nr. 105) veröffentlicht worden. 1801 bildet somit einen  
Terminus ante quem für die Entstehung dieses Kupferstichs.

Besitznachweise:

Rom, Archivio Storico Capitolino  
Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele (65 Tafeln)

**Nr. 107****Giovanni Battista Cipriani (Verfasser)***Itinerario Figurato negli Edifizj più rimarchevoli di Roma, 1835*

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-4350/1 Coll. rom.

Frontispiz, 11 S., 100 Tafeln

Titelblatt: ITINERARIO FIGURATO / negli Edifizj più rimarchevoli / DI ROMA / compilato / DA GIO. BATT. CIPRIANI / secondo il metodo del fu Vasi / Roma 1835.

28. Tafel

Kupferstich: 169 x 107 mm (Platte), 235 x 169 mm (Blatt)

Text: Anfiteatro Flavio / detto Colosseo / c. il 75

Bezeichnung num. o. r.: 28

Literatur (zur Publikation):

Schudt 1930, S. 307, Kat. 426; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 423–424, Kat. 1006; Borroni 1962, S. 303, Kat. 8352; Architecture of Rome 1986; Di Stefano / Salvi 1991, S. 39, Kat. 128; Immagini di Roma 1996, S. 32, Kat. 47; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 195, Kat. 1938.

Besitznachweise:

Rom, American Academy

Rom, Archivio Storico Capitolino

Rom, Biblioteca Marco Besso

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

**Nr. 108****Tommaso Piroli (Stecher, Verleger)***Gli edifici antichi di Roma, o. O. und J.*

Bibliotheca Hertziana: Dg 536-320 Raro

Frontispiz, „Indicazione delle Tavole“, 82 Tafeln

Titelblatt: GLI / EDIFICJ ANTICHI / DI ROMA / Ricercati nelle loro piante, e restituiti / alla pristina magnificenza secondo Palladio, Desgodetz, ed altri / più recenti / CON L'AGGIUNTA DI QUALCHE / MODERNA FABBRICA / AD USO DEGLI ARTISTI, E DE' VIAGGIATORI / Pubblicati, e divisi in 82. Tavole / dall'Incisore Tommaso Piroli.

37 . Tafel

Kupferstich: 107 x 129 mm (Platte), 153 x 223 mm (Blatt)

Bezeichnung num. o. r.: T. 37

38. Tafel

108 x 130 mm (Platte), 153 x 223 mm (Blatt)

Bezeichnung num. o. r.: T. 38

Literatur (zur Publikation): Brunet 1860–1880, Bd. 4, Sp. 674; Borroni 1962, S. 258, Kat. 8228; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 238, Kat. 8233.

Besitznachweise:

Rom, Archivio Storico Capitolino

Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

## Nr. 109

**Joseph Anton Koch (Stecher)**

*Malerische Ansichten aus Rom und seiner Umgebung*, o. J.

Rom, Bibliotheca Hertziana, Wa-KOC 1020-4100 raro

20 n. n. Tafeln

Serie ohne separates Frontispiz

Titel fingiert, entsprechend dem Eintrag im OPAC der Bibliotheca Hertziana

15. n. n. Tafel

Radierung: 168 x 226 mm (Platte), 225 x 285 mm (Blatt)

Text: Dalli Orti Farnesiani in Roma

Bezeichnung u. r.: Koch fece.

Literatur (zur Graphik): Andresen 1866–1874 (1971), Bd. 5, Kat. 15; Rave 1939, S. 74, Kat. 273; Lutterotti 1985, S. 403–404; Holst 1989, S. 225–228; Kissner 1990, S. 106, Kat. 218; Immagini di Roma 1996, S. 55, Kat. 73; Schmid 1998, S. 302, Abb. 47; Riccardi 2000, Kat. N.15; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 515, Kat. 11380.

Besitznachweise:

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung

## Nr. 110

**Antonio Sebastiani (Verfasser), Paulo Salviucci (Verleger)**

*Romanarum Plantarum Fasciculus alter*, 1815

Rom: Bibliotheca Hertziana, Dv 620-4150 raro

Frontispiz, 81 S., 6 Tafeln

Titelblatt: ROMANARUM PLANTARUM / FASCICULUS ALTER. / Accedit /  
ENUMERATIO / PLANTARUM SPONTE NASCENTIUM / IN RUDERIBUS /  
AMPHITEATRI FLAVII / AUCTORE ANTONIO SEBASTIANI / MEDICINAE  
DOCTORE, IN NOSOCOMIO SS. SALVATORIS AD SANCTA SSBUM. / MEDICO  
PRIMARIO, IN ARCHIGYMNASIO BOTANICES / PROFESSORE, ACCADEMIAE  
ITALICAE SOC. HONOR. // ROMÆ MDCCCXV / TYPIS PAULI SALVIUCCI ET FILII /  
PRAESIDIUM FACULTATE.

## Frontispiz

Kupferstich: 78 x 116 mm (Platte), 270 x 196 mm (Blatt)

## 1. Tafel, Francesco Rinaldi (Stecher?)

Kupferstich: 270 x 199 mm (Blatt; Plattenränder teilweise abgeschnitten)

Text: Bromus Barbatu / Hyacinthus Romanus

Bezeichnung u. r.: F. Rinaldi inc.; num. o. r.: Tav. I.

## 2. Tafel

Kupferstich: 359 x 192 mm (Platte), 440 x 294 mm (Blatt)

Text: Brignolia Pastinace-foia

Bezeichnung num. o. r.: Tav. II.

## 3. Tafel, Francesco Rinaldi (Stecher?)

Kupferstich: 235 x 273 mm (Platte), 270 x 433 mm (Blatt)

Text: Cerastium Campanulatum / Medicago Sphaerocarpos

Bezeichnung u. r.: F. Rinaldi inc.; num. o. r.: Tav. III.

## 4. Tafel, Francesco Rinaldi (Stecher?)

Kupferstich: 270 x 193 mm (Blatt, Plattenränder abgeschnitten)

Text: Trifolium Sebastiani / Ervum Uniflorum

Bezeichnung u. r.: F. Rinaldi inc.; num. o. r.: Tav. IV.

## 5. Tafel, Francesco Rinaldi (Stecher?)

Kupferstich: 296 x 203 mm (Platte), 440 x 290 mm (Blatt)

Text: Crepis Satialis

Bezeichnung u. r.: F. Rinaldi inc.; num. o. r.: Tav. V.

## 6. Tafel, Francesco Rinaldi (Stecher?)

Kupferstich: 369 x 255 mm (Platte), 442 x 295 mm (Blatt)

Text: Cnicus Syriacus

Bezeichnung u. r.: F. Rinaldi inc.; num. o. r.: Tav. VI.

Literatur (zur Publikation): Di Macco 1971, S. 446, Kat. 208; Insolera / Sette 2000, S. 91; Caneva 2004, S. 24–27, Kat. 1.2.2, Abb. 1.25–1.29.

## Besitznachweise:

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

Rom, Biblioteca dell'Accademia Lancisiana

**Nr. 111****Luigi Rossini (Zeichner, Stecher)**

*Frontespizio delle Antichità di Roma*, 1817

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.4.G.30

40 n. n. Tafeln (mit Zählung des Frontispizes)



Titelblatt: FRONTESPIZIO DELLE ANTICHITÀ DI ROMA / DIVISE IN 40. VEDUTE DISEGNATE DAL VERO DALL'ARCHITETTO LUIGI ROSSINI E DA ESSO INCISE NEL 1817.

2. n. n. Tafel

Radierung: 213 x 302 mm (Platte), 394 x 530 mm (Blatt)

Text: Veduta Generale del Foro Romano

Bezeichnung u. l.: Rossini fece Roma 1817

4. n. n. Tafel

Radierung: 217 x 315 mm (Platte), 395 x 530 mm (Blatt)

Text: Veduta interna d'una delle loggie del Colosseo

Bezeichnung u. l.: Rossini fece Roma 1817

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 166, Kat. 1636.

25. n. n. Tafel

Radierung: 314 x 207 mm (Platte), 530 x 396 mm (Blatt)

Text: Veduta degl'avanzi d'uno de' Principali ingressi del Colosseo

Bezeichnung u. l.: Rossini fece Roma 1817

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 166, Kat. 1637.

26. n. n. Tafel

Radierung: 213 x 318 mm (Platte), 396 x 528 mm (Blatt)

Text: Veduta dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo / A. Sperone fatto da Pio Settimo per sostenerlo / B. Due spaziosi gradini secondo gl'ultimi scavi / C. Forami nella Cornice per le antenne che tenevano affermata la tenda / D. Mensole ove poggiavano.

Bezeichnung u. l.: Rossini fece Roma 1817

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 166, Kat. 1636.

Literatur (zur Publikation): Cavazzi 1982a, S. 17–18; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 41, Anm. 1; Panarotto 1990, S. 109; Pirazzoli 1990, S. 91; Incisioni Romane dal 500 all'800 1993, S. 130; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 300, Kat. 8928a.

Kommentar:

1818 erfolgt eine Neuauflage der Publikation unter dem Titel „RACCOLTA / di Cinquanta Principali Vedute di Antichità, / tratte dai Scavi fatti in Roma in questi ultimi tempi, / diseguate, ed incise all'acqua forte da / Luigi Rossini Architetto. / In Roma MDCCCXVIII. / Si vendono al prezzo di paoli trenta Romani. / Da Giovanni Scudellari in Via Condotti N.º 10. E presso l'Autore in Via della Consulta Num.º 13.“. Zehn Tafeln werden hinzugefügt. Die Tafeln werden nummeriert von „1“ bis „50“. Die Darstellungen des Kolosseums erhalten die Nummern „33“ bis „35“.

Literatur zur Neuauflage von 1818:

Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 15, S. 212, Kat. 6; Brunet 1860–1880, Bd. 4, Sp. 1408; Lugli 1932, S. 475–476; Galieti 1939, S. 11; Borroni 1962, S. 271, Kat. 8274; Cavazzi 1982a, S. 17–18; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 41–53, Kat. 1–20; Pirazzoli 1990, S. 91; Incisioni Romane dal 500 all'800 nella Collezione Muñoz 1993, S. 130–131; Kissner 1990, S. 189, Kat. 397; Panarotto 1990, S. 109; Incisioni romane dal 500 all'800 1993, S. 130; Miller 2002, S. 7; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 300, Kat. 8930.

Besitznachweise zur Neuauflage von 1818:  
 Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
 Rom, Istituto Nazionale per la Grafica  
 Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte  
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana  
 Heidelberg, Universitätsbibliothek

weiterer Besitznachweis:  
 Rom, Bibliotheca Hertziana

Abb. 92–94

## Nr. 112

**Luigi Rossini (Zeichner, Stecher), Negozio Scudellari (Verlag)**

*Le Antichità Romane ossia Raccolta delle più interessanti Vedute di Roma antica*, 1823

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4230 grgr raro  
 101 Tafeln (mit Zählung des Frontispizes)

Titelblatt: LE ANTICHITÀ ROMANE / OSSIA RACCOLTA / DELLE PIÙ  
 INTERESSANTI VEDUTE DI ROMA ANTICA / DISEGNATE ED INCISE /  
 DALL'ARCHITETTO INCISORE / LUIGI ROSSINI RAVENNATE / In Numero centuna  
 Vedute / ROMA / Presso il Negozio Scudellari via Condotti N. 19 e 20, e dall'autore via  
 Felice N. 138. / Dai Tipi di Mercuri e Robaglia l'anno 1823

### 1. Tafel, Frontispiz

Radierung: 424 x 673 mm (Platte), 556 x 752 mm (Blatt)

Text: Frontespizio delle antichità romane / Divise in cento Tavole disegnate ed inc.<sup>o</sup> da Luigi  
 Rossini Arch.<sup>o</sup> Ravennate – Il Foro Romano ideato come esisteva nella sua prima Rovina con  
 li Monumenti situati nei luoghi che esistono attualmente li Ruder

Bezeichnung u. l.: Luigi Rossini inv. dis. inc.; u. r.: Roma 1823.; u. l.: In Roma presso  
 l'Autore Via Felice N. 138 e Negozio Scudellari Via Condotti N. 19.; num. u. r.: T. 1

Literatur (zur Graphik): Petrucci 1953, S. 311, Kat. 1; Trenkler 1976, S. 55; Luigi Rossini  
 Incisore 1982, S. 57, Kat. 21; Pirazzoli 1990, S. 123; Luigi Rossini's Views of Rome o.J., S.  
 8, Kat. 1.

### 76. Tafel

Radierung: 463 x 628 mm (Platte), 550 x 758 mm (Blatt)

Text: Veduta dell'Anfiteatro Flavio, detto il Colosseo / A. Avanzi di parapetti fra gl'Archi /  
 B. Forami nella Cornice per dove passarano le antenne, alle quali era raccomandata la tenda  
 che copriva l'Anfiteatro / C. Mensole sulle quali pesavano le antenne. / D. uno degl'ingressi  
 principali / E. Monte Celio

Bezeichnung u. l.: Rossini dis. e inc.; u. r.: Roma 1821; num. u. r.: T. 76

Literatur (zur Graphik): Petrucci 1953, S. 313, Kat. 76; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 64–65,  
 Kat. 32; Pirazzoli 1990, S. 135; Luigi Rossini's Views of Rome o. J., S. 22, Kat. 76.

### 77. Tafel

Radierung: 454 x 360 mm (Platte), 758 x 562 mm (Blatt)

Text. Veduta degl'avanzi d'uno dei principali ingressi del Colosseo

Bezeichnung u. l.: Rossini dis. e inc.; u. r.: Roma 1819; num. u. r.: T. 77

Literatur (zur Graphik): Petrucci 1953, S. 313, Kat. 77; Luigi Rossini's Views of Rome o. J., S. 22, Kat. 77.

#### 78. Tafel

Radierung: 543 x 394 mm (Platte), 757 x 555 mm (Blatt)

Text: Veduta dell'altro principale Ingresso, del Colosseo / A. Tempio di Venere, e Roma

Bezeichnung u. l.: Rossini dis. e inc.; u. r.: Roma 1822; num. u. r.: T. 78

Literatur (zur Graphik): Petrucci 1953, S. 313, Kat. 78; Luigi Rossini's Views of Rome o. J., S. 22, Kat. 78.

#### 79. Tafel

Radierung: 461 x 390 mm (Platte), 759 x 556 mm (Blatt)

Text: Veduta di porzione degli avanzi dell'ambulacro del piano terra nel Colosseo

Bezeichnung u. l.: Rossini dis. e inc.; u. r.: Roma 1820; num. u. r.: T. 79

Literatur (zur Graphik): Petrucci 1953, S. 313, Kat. 79; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 73, Kat. 48; Pirazzoli 1990, S. 136; Oehler 1997, S. 97 Kat. 20.3–20.4; Luigi Rossini's Views of Rome o. J., S. 22, Kat. 79.

#### 80. Tafel

Radierung: 361 x 460 mm (Platte), 557 x 758 mm (Blatt)

Text: Interno del Colosseo scavato nel 1814, e ricoperto nel 1814. / A. Podio ove stavano le Fiere prima dello Spettacolo

Bezeichnung u. l.: Pomardi dis.; u. r.: Rossini inc. Roma 1820; num. u. r.: T. 80

Literatur (zur Graphik): Petrucci 1953, S. 313, Kat. 80; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 65, Kat. 33; Pirazzoli 1990, S. 136; Luigi Rossini's Views of Rome o. J., S. 22, Kat. 80.

#### 81. Tafel

Radierung: 452 x 658 mm (Platte), 559 x 757 mm (Blatt)

Text: Veduta del grand'interno dell'Anfiteatro Flavio, detto il Colosseo

Bezeichnung u. l.: Rossini dis. e inc.; u. r.: Roma 1823; num. u. r.: T. 81

Literatur (zur Graphik): Lugli 1932, S. 476; Petrucci 1953, S. 313, Kat. 81; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 65, Kat. 34; Luigi Rossini's Views of Rome o. J., S. 22, Kat. 81.

Literatur (zur Publikation): Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 15, S. 212, Kat. 5; Brunet 1860–1880, Bd. 4, Sp. 1408; Lugli 1932, S. 476–477; De Witt 1938, S. 243, Kat. Vol. 19663–763; Galieti 1939, S. 11–12; Petrucci 1953, S. 311–314, Kat. 1–101; Borroni 1962, S. 277, Kat. 8289; Trenkler 1976, S. 55; Cavazzi 1982a, S. 18–20; Tittoni 1982b, S. 56; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 55–79, Kat. 21–60; Barche 1985, S. 153–154; Kissner 1990, S. 189, Kat. 400; Pirazzoli 1990, S. 91; Panarotto 1990, S. 109–110; Luigi Rossini's Views of Rome o. J., S. 8, Kat. 1; Collina 2000, S. 90; Miller 2002, S. 7; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 300, Kat. 8930–8931.

Besitznachweise:

Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

**Nr. 113****Luigi Rossini (Zeichner, Stecher), Negozio Scudellari (Verlag)***I sette Colli di Roma Antica e Moderna*, 1829

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.10.G.3

26 Tafeln (mit Zählung des Frontispizes), 4 n. n. Textseiten

unvollständiges Exemplar: Tafeln 1–26 enthalten, Tafeln 27–30 („Panorama di Roma antica e moderna“) fehlend

Titelblatt: I SETTE COLLI DI ROMA / ANTICA E MODERNA / CON PIANTE E RESTAURI DEI MEDESIMI E COI COLLI ADIACENTI / CON UN PANORAMA PRESO IN LUOGO OVE SI VEGGONO TUTTI I MONUMENTI ANTICHI / CON LE RESPETTIVE MEDAGLIE ED I FRAMMENTI DELLA PIANTA ANTICA DI ROMA ESISTENTE NEL MUSEO CAPITOLINO / IN FINE CON / UNA BREVE DESCRIZIONE STORICO-ANTIQUARIA. E COL TESTO DEGLI ANTICHI SCRITTORI MESSI A' PIEDI D'OGNI RESTAURO / OPERA AFFATTO NUOVA / Disegnata ed Incisa / DALL'ARCHITETTO INCISORE LUIGI ROSSINI RAVENNATE / E pubblicata negli anni 1828, e 1829. / CON CHIROGRAFO E PRIVILEGIO PONTEFICIO DI P. LEONE XII. CHE NON SI POSSA COPIARE IN NIUN MODO PER LO SPAZIO DI ANNI X. / ROMA PRESSO L'AUTORE IN VIA FELICE N. 138 E AL NEGOZIO SCUDELLARI IN VIA CONDOTTI N.° 19. e 20. / IMPRESSO NELLA TIPOGRAFIA MERCUEJ E ROBAGLIA L'ANNO 1829.

## 1. Tafel, Frontispiz

Radierung: 584 x 835 mm (Platte), 715 x 977 mm (Blatt)

Text: I SETTE COLLI / DI ROMA / CON LE ALTRI PARTI / ADIACENTI O SIA / ROMA ANTICA E MODERNA / RILEVATA RISTAVRATA ED / ILLUSTRATA

DALL'ARCHITETTO / LUIGI ROSSINI / E DAL MEDESIMO DISEGNATA ED INCISA –

Frontispizio. – Trofei creduti di Mario, da altri di Ottaviano Augusto, o di Domiziano, o di Trajano già esistenti nel Castello dell'Acqua Claudia, in oggi sul Campidoglio alti Met. 4.

200. / tutti di un sol pezzo di marmo, disegnato dal vero, in fondo si vede una piccola Veduta ideale parte del Foro Rom.<sup>o</sup> del Palatino, del Celio, del Esquilino, e Capitolino, col Tem.<sup>o</sup> diGiove e di sotto l'Arco di Set.<sup>io</sup> – Dalla parte opposta la Rupe Tarpeja colli 100. gradi il Tempio di Giunone Moneta ec. ec. / La presente Opera è privilegiata con Chirografo di

Nostro Signore Leone Papa XII. Gli Esemplari controfatti verranno sequestrati.

Bezeichnung u. l.: Rossini Architetto dis. ed inc. Roma 1828.; num. u. r.: T.<sup>A</sup> I

Literatur (zur Graphik): Petrucci 1953, S. 318, Kat. 175; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 115, Kat. 93; Pirazzoli 1990, S. 167.

## 15. Tafel

Radierung: 557 x 810 mm (Platte), 718 x 985 mm (Blatt)

Text: IL MONTE CELIO / Veduta presa sul Palatino negli orti Britannici 1. Avanzi degli

Acquedotti Neroniani 2. Avanzi della Casa Aurea sul Palatino / 3. Chiesa di S. Gregorio 4.

Chiesa di S. Silvia / 5. Chiesa di S. Giovanni e Paolo 6. Archi di Silano, e Dolabella 7. S.

Stefano Rotondo 8. Clivo di Scauro 9. Terme di Tito / 10. Muri del Ninfeo Neroniano 11.

Colosseo. 12. S. Gio. Later.

Bezeichnung u. l.: dal vero L. Rossini dis. e inc.; u. r.: Roma 1827; num. u. r.: TAV.<sup>A</sup> XV

Literatur (zur Graphik): Petrucci 1953, S. 319, Kat. 189; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 112, Kat. 90; Pirazzoli 1990, S. 177, S. 180; Fiorani / Bonetti o. J. (ca. 1990), Kat. 21.

## 16. Tafel

Radierung: 558 x 814 mm (Platte), 719 x 979 mm (Blatt)

Text: Restauro del Monte Celio e dei Septi Giulii

Bezeichnung u. l.: Rossini Architetto disegno', restauro', incise, e diresso. Roma 1829.; num. u. r.: T.<sup>A</sup> XVI

Literatur (zur Graphik): Petrucci 1953, S. 319, Kat. 190; Pirazzoli 1990, S. 177, S. 180.

## 21. Tafel

Radierung: 555 x 811 mm (Platte), 718 x 976 mm (Blatt)

Text: IL MONTE ESQVILINO / dal vero presa sul Palatino d'avanti l'Arco di Costantino nella vigna Barberini 1. Arco di Costantino. 2. Colosseo. / 3. Meta sudante. 4. Terme di Tito. 5. S. M.<sup>a</sup> Maggiore. 6. S. Pietro in Vincoli ivi luogo della Casa Merulana. / 7. Sostruzioni di Venere, e Roma. 8. Falde del Monte Celio. 9. li SS. Quattro. 10. S. Pietro, e Marcellino. / 11. Acquedotti dell'acqua Felice. 12. Orto Botanico.

Bezeichnung u. l.: Rossini dis. e inc.; u. r.: Roma 1827.; num. u. r.: T.<sup>A</sup> XXI

Literatur (zur Graphik): Petrucci 1953, S. 319, Kat. 195; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 118–119, Kat. 96–97; Pirazzoli 1990, S. 182–183; Fiorani / Bonetti o. J. (ca. 1990), Abb. 24, Kat. 24.

## 22. Tafel

Radierung: 555 x 810 mm (Platte), 717 x 988 mm (Blatt)

Text: Restauro del Monte Esquilino e Viminale / e stato attuale del Monte Vaticano e M.<sup>e</sup> Pincio / ossia Colle degli Ortuli

Bezeichnung u. l.: Rossini Architetto disegnò restaurò e diresse; u. r.: Roma 1829; num. u. r.: T.<sup>A</sup> XXII

Literatur (zur Graphik): Petrucci 1953, S. 319, Kat. 196; Pirazzoli 1990, S. 182–184.

## 27. Tafel – Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, N. 201

Radierung: 565 x 835 mm (Platte), 728 x 1008 mm (Blatt)

Text: Panorama Tavola I / Terme di Tito / S. Giovanni Laterano / Li S. Quattro / Colosseo / Tempj di Venere, e Roma qui attacca il Conv. di S. M.<sup>a</sup> Nuova / Montagne dei contorni di Roma Frascati ec. / S. Stefano Rotondo / Arco di Costantino / S. Gio. e Paolo / Falde del Celio / Acquedotti Terme di Caracalla / S. Gregorio / Avan.i del Palatino.

Bezeichnung u. l.: Rossini disegnò dal vero sulla Torre di S. Maria Nuova quasi nel mezzo del Foro Romano, ed inc. 1827.; num. u. r.: T.<sup>A</sup> XXVII

Literatur (zur Graphik): Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 15, S. 211, Kat. 1; Petrucci 1953, S. 319, Kat. 201; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 106, Kat. 87a; Pirazzoli 1990, S. 190, S. 192; Fiorani / Bonetti o. J. (ca. 1990), Abb. 28, Kat. 28.

Literatur (zur Publikation): Nagler 1835–1852 (1904–1914), Bd. 15, S. 212, Kat. 7; Brunet 1860–1880, Bd. 4, Sp. 1408; Petrucci 1953, S. 318–319, Kat. 175–207; Borroni 1962, S. 292, Kat. 8323; Cavazzi 1982a, S. 20; Cavazzi 1982c, S. 101; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 99–129, Kat. 83–107; Kissner 1990, S. 189, Kat. 399; Pirazzoli 1990, S. 165–193; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 300, Kat. 8930 Bd. 3, S. 300, Kat. 8934.

Besitznachweise:

Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte

Rom, Museo di Roma

Rom, Istituto Nazionale per la Grafica

**Nr. 114****Luigi Rossini (Zeichner, Stecher), G. Scudellari (Verleger)***Viaggio Pittoresco da Roma a Napoli, 1839*

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.10.G.8

81 Tafeln (mit Zählung des Frontispizes), 10 Textseiten

Titelblatt: VIAGGIO PITTORESCO / DA ROMA A NAPOLI / COLLE PRINCIPALI  
VEDUTE DI AMBEDVE LE CITTÀ / DELLE CAMPAGNE, E DEI PAESI FRAPPOSTI /  
Disegnate dal vero ed incise / DA / LVIGI ROSSINI ARCHITETTO / Accademico di merito  
dell'I.° P.a Accademia di S. Luca, socio corrispondente dell'instituto di Archeologia / in 80.  
rami / ROMA / Si vende presso l'Autore N.° 138. in Via Felice, e da G. Scudellari N.° 19. e  
20. in Via Condotti, al prezzo di Scudi 12. ossia fran. 65. cent. 37. non legata.

## 13. Tafel

Radierung: 356 x 239 mm (Platte), 759 x 541 mm (Blatt)

Text: Profilo del Colosseo / in distanza si vede l'Arco di Costantino, a destra il Palatino, ed a sinistra il Celio

Bezeichnung u. l.: Rossini Ar. dis. dal vero ed inc.; u. r.: Roma; num. u. r.: 13

Literatur (zur Graphik): Petrucci 1953, S. 329, Kat. 458; Pirazzoli 1990, S. 70, Abb. 76.

## 14. Tafel

Radierung: 247 x 342 mm (Platte), 541 x 759 mm (Blatt)

Text: Anfiteatro Flavio detto il Colosseo

Bezeichnung u. l.: Rossini Ar. dis. dal vero ed inc.; u. r.: Roma; num. u. r.: 14

Literatur (zur Graphik): Petrucci 1953, S. 329, Kat. 459; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 157, Kat. 127; Pirazzoli 1990, S. 52, Abb. 61.

## Literatur (zur Publikation)

Brunet 1860–1880, Bd. 4, Sp. 1409; Lugli 1932, S. 479–481; Petrucci 1953, S. 329–332, Kat. 446–526; Cavazzi 1982a, S. 20–21; Cavazzi 1982d, S. 155; Luigi Rossini Incisore 1982, S. 153–163, Kat. 124–135, Kat. 83–107; Kissner 1990, S. 191, Kat. 403; Collina 2000, S. 92.

## Besitznachweise

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

Rom, Istituto Nazionale per la Grafica

Rom, Museo di Roma

Abb. 102–103

**Nr. 115****Nibby, Antonio (Inventor), Pietro Ruga (Stecher), Pietro Parboni (Stecher), Antonio Poggioli (Verleger)***Les Monumens plus Célèbres de Rome Ancienne et les quatre Basiliques Principales de Rome Moderne, 1818*

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4180 raro

33 S., 60 Tafeln

Titelblatt: LES MONUMENS / PLUS CELÈBRES / DE ROME ANCIENNE / ET / LES QUATRE BASILIQUES PRINCIPALES / DE ROME MODERNE / ILLUSTRÉS PAR A. NIBBY / ET GRAVÉS / PAR P. RUGA, ET P. PARBONI / A' ROME 1818. / ON LES VEND CHEZ ANTOINE POGGIOLI A' IMPRIMERIE / DE LA REV. CHAM. APOSTOLIQUE.

13. Tafel

Radierung: 150 x 205 mm (Platte), 203 x 274 mm (Blatt)

Text: Anfiteatro Flavio / Amphitheatre Flavien

Bezeichnung num. o. r.: 13

14. Tafel

Radierung: 149 x 200 mm (Platte), 202 x 274 mm (Blatt)

Text: Ambulacro superiore nell' Anfiteatro Flavio / Ambulacro superieur dans l' Amphitheatre Flavien

Bezeichnung num. o. r.: 14.

33. Tafel

Radierung: 150 x 205 mm (Platte), 202 x 273 mm (Blatt)

Text: Arco di Costantino. / Arc de Constantin.

Bezeichnung num. o. r.: 33

48. Tafel

Radierung: 148 x 200 mm (Platte), 201 x 274 mm (Blatt)

Text: Veduta del Palazzo Imperiale dal Colosseo / Vue du Palais Imperial prise du Colisée

Bezeichnung num. o. r.: 48

Literatur (zur Publikation): Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 422, Kat. 1002 (ital-frz. Ausgabe „Raccolta de' monumenti più celebri di Roma antica con l'aggiunta delle quattro principali basiliche di Roma moderna“, 40 Tafeln); Borroni 1962, S. 271, Kat. 8273 (ital.-frz. Ausgabe „Raccolta de' monumenti più celebri di Roma antica con l'aggiunta delle quattro principali basiliche di Roma moderna“, 40 Tafeln); Sicari 1990, Kat. 445 (ital.-frz. Ausgabe „Raccolta de' monumenti più celebri di Roma antica con l'aggiunta delle quattro principali basiliche di Roma moderna“, 40 Tafeln); Immagini di Roma 1996, S. 69, Kat. 92 (ital.-frz. Ausgabe „Raccolta de' monumenti più celebri di Roma antica con l'aggiunta delle quattro principali basiliche di Roma moderna“, 40 Tafeln); Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 156, Kat 7352.

Besitznachweis:

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

**Nr. 116**

**Stamperia Cannetti (Verlag)**

*Nuova Descrizione di Roma antica e moderna*, 1820

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-4202

260 S., 18 n. n. Textillustrationen

Titelblatt: NUOVA DESCRIZIONE / DI ROMA / ANTICA, E MODERNA / E DI TUTTI LI PIU' NOBILI MONUMENTI / SACRI, E PROFANI / Che sono in essa, e nelle sue vicinanze. / CIOE' [...] / EDIZIONE QUINTA / Nella quale si è aggiunta la descrizione di tutte le / nuove Fabbriche sino al presente giorno. / ED ARRICCHITA DI FIGURE / IN ROMA 1820. / Nella Stamperia Cannetti. / Si vende alla Catena della Sapienza N. 24. / Con Approvazione.

S. 144

Holzschnitt: 76 x 89 mm (Darstellung), 154 x 103 mm (Blatt)

Literatur (zur Publikation):

Schudt 1930, S. 259, Kat. 265; Sicari 1990, Kat. 448; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 148, Kat. G-1452.

Auflagen:

- I Rom: Stamperia Cannetti 1780
- II Rom: Stamperia Cannetti 1784
- III Rom: Stamperia Cannetti 1793
- IV Rom: Stamperia Cannetti 1796
- V Rom: Stamperia Cannetti 1820
- VI Rom: Pietro Aurelj, Stamperia dell'Ospizio Apostolico 1824
- VII Rom: Pietro Aurelj 1828
- VIII Rom: Pietro Aurelj 1842

Besitznachweise:

- I Rom, Bibliotheca Hertziana
- II Rom, Bibliotheca Hertziana
- III Rom, Bibliotheca Hertziana
- IV Rom, Bibliotheca Hertziana
- V Rom, Bibliotheca Hertziana  
Rom, Archivio Storico Capitolino
- VI Rom, Bibliotheca Hertziana  
Rom, Biblioteca Marco Besso
- VII Rom, Bibliotheca Hertziana  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
- VIII Rom, Bibliotheca Hertziana

### Nr. 117

**Antoine Jean-Baptiste Thomas (Zeichner), Firmin Didot (Verleger)**

*Un an à Rome et dans ses environs*, 1823

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4231 gr raro

44 S., 72 Tafeln

Titelblatt: UN AN / A ROME / ET DANS SES ENVIRONS. / RECUEIL DE DESSINS LITHOGRAPHIÉS, REPRÉSENTANT / LES COSTUMES, LES USAGES ET LES CÉRÉMONIES CIVILES ET RELIGIEUSES DES ÉTATS ROMAINS, / ET



GÉNÉRALEMENT TOUT CE QU'ON Y VOIT DE REMARQUABLE PENDANT LE COURS D'UNE ANNÉE; / DESSINÉ ET PUBLIÉ / PAR THOMAS, / EX-PENSIONNAIRE DU ROI A L'ACADÉMIE DE FRANCE; A ROME. / PARIS, / DE L'IMPRIMERIE DE FIRMIN DIDOT, IMPRIMEUR DU ROI, / RUE JACOB; N° 24: / M D CCC XXIII.

6. Tafel, Antoine Jean-Baptiste Thomas (Zeichner), François le Villain (Lithograph)  
Lithographie: 225 x 203 mm (Darstellung), 266 x 371 mm (Blatt)  
Text: Prédication dans le Colisée.  
Bezeichnung u. l.: Thomas; u. r.: Lith. de Villain; num. o. r.: Pl. 6

13. Tafel, Antoine Jean-Baptiste Thomas (Zeichner), François le Villain (Lithograph)  
Lithographie: 204 x 329 mm (Darstellung), 265 x 372 mm (Blatt)  
Text: La Via Croce dans le Colisée  
Bezeichnung u. l.: Thomas; u. r.: Lith. de Villain; num. o. r.: Pl. 13  
Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 167, Kat. 1646bis.

Literatur (zur Publikation): Brunet 1860–1880, Bd. 5, Sp. 833; Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 422, Kat. 1003; Thomas 1823 (1971); Torselli 1981, S. 72–73; Kissner 1990, S. 204, Kat. 443; Aslan 1997, S. 144; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 472, Kat. 10904–10905.

Auflagen (nach Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 472, Kat. 10904–10905):

- I Paris: Firmin Didot 1823
- II Paris: Firmin Didot 1830

Besitznachweise:

- I Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele  
Rom, The British School at Rome, Library  
Frankfurt a. M., Universitätsbibliothek  
Köln, Diözesanbibliothek
- II Rom, Archivio Storico Capitolino

## Nr. 118

**Gaspere Fossati (Zeichner), Giovanni dall'Armi (Lithograph)**

*Varie Vedute di Roma*, o. J. (um 1823–1831)

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.4.E.32

Serie ohne separates Frontispiz, 41 n. n. Tafeln

Titel fingiert, entsprechend dem Katalog der Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele einzelne Tafeln des Vedutenwerkes mit Jahreszahlen von 1823 bis 1831 versehen

32. n. n. Tafel

Lithographie: 190 x 229 mm (Darstellung), 275 x 425 mm (Blatt)

Text: INTERNO DEL COLOSSEO

Bezeichnung u. l.: G. Fossati Arch. dis. dal vero.; u. r.: Lit. dall'Armi 1830.; u. M.: Roma presso Settimio Rosi in Via della Croce num.<sup>o</sup> 78.a.

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 167, Kat. 1647; Donati 1958, Abb. 13.

33. n. n. Tafel

Lithographie: 190 x 228 mm (Darstellung), 275 x 423 mm (Blatt)

Text: ESTERNO DELL'AMFITEATRO FLAVIO

Bezeichnung u. l.: G. Fossati dis.; u. r.: Lit. dall'Armi.; u. M.: Roma presso Settimio Rosi Via della Croce numero 78.A.

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 167, Kat. 1647; Donati 1958, Abb. 14; Pedrini Stanga 1992, S. 38, Abb. 20.

weiterer Besitznachweis:

Rom, Bibliotheca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele:

Serie ohne separates Frontispiz; lediglich die Außenansicht des Kolosseums enthalten, Innenansicht fehlt

### **Nr. 119**

**Achille Parboni (Stecher), Pietro Parboni (Stecher), Giacomo Antonelli (Verleger)**

*Nuova Raccolta delle Principali Vedute Antiche e Moderne dell'Alma Città di Roma*, o. J. (um 1830)

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4300 raro

101 n. n. Tafeln

auf dem Frontispiz als Erscheinungsjahr 1824 angegeben, die Kolosseumbilder jedoch mit den Jahreszahlen 1824 und 1829 bezeichnet

späteste Jahresangabe in der Publikation 1829: Entstehungsjahr um 1830

Titelblatt: NUOVA RACCOLTA / DELLE PRINCIPALI VEDUTE ANTICHE, E MODERNE / DELL'ALMA CITTÀ DI ROMA / E SUE VICINANZE / Incise a bullino da Achille Parboni l'Anno 1824. / IN ROMA / Presso Giacomo Antonelli in Piazza di Sciarra N. 233.

36.n. n. Tafel, Achille Parboni (Zeichner, Stecher)

Radierung: 86 x 129 mm (Platte), 168 x 220 mm (Blatt)

Text: VEDUTA DELL'ANFITEATRO FLAVIO DETTO IL COLOSSEO

Bezeichnung u. r.: Achil. Parboni dis. e inc. 1824; u. M.: In Roma da G.° Antonelli in Piazza di Sciarra N.° 233

37. n. n. Tafel, Achille Parboni (Zeichner, Stecher)

Radierung: 88 x 128 mm (Platte), 168 x 221 mm (Blatt)

Text: VEDUT.<sup>A</sup> INTERNA DELL'ANFITEATRO FLAVIO DETTO IL COLOSSEO.

Bezeichnung u. r.: Achil. Parboni dis. e inc. 1824; u. M.: In Roma da G.° Antonelli in Piazza di Sciarra N.° 233

38. n. n. Tafel, Pietro Parboni (Stecher)

Radierung: 89 x 133 mm (Platte), 168 x 220 mm (Blatt)

Text: ANFITEATRO FLAVIO\_COLOSSEO. PORTICO INTERNO

Bezeichnung u. r.: P. Parboni inc. 1829.; u. M.: In Roma da Giac.° Antonelli al Corso alle Convertite N.° 179. B.

Literatur (zur Publikation): Borroni 1962, S. 289, Kat. 8309; Kissner 1990, S. 333, Kat. 915 (Ausg. 1826, 50 Taf.), S. 334, Kat. 916 (Ausg. 1829, 50 Taf.); Immagini di Roma 1996, S. 57, Kat. 77 (Ausg. 1829, 50 Taf.); Rossetti 2004, Bd. 3, S. 202, Kat. 7852.

Besitznachweise:

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte

Rom, Biblioteca Marco Besso

### **Nr. 120**

**Venanzio Monaldini, Stefano Piale (Verleger)**

*Vedute Antiche e Moderne della Città di Roma*, o. J.

Rom: Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4301 raro

8 S., 51 Tafeln

Titelblatt: VEDUTE / ANTICHE E MODERNE / DELLA CITTÁ / DI / ROMA / Incise da vari Autori. / In numero 100. / PRESSO / VENANZIO MONALDINI / STEFANO PIALE / In Piazza di Spagna

33. und 34. Illustration auf einer gemeinsamen, ganzseitigen Tafel

Radierung: 208 x 143 mm (Platte); 263 x 194 mm (Blatt)

Text: ANFITEATRO FLAVIO DETTO IL COLOSSEO / N.° 33 – PARTE INTERNA DEL DETTO ANFITEATRO / N.° 34

Literatur (zur Publikation): Trenkler 1976, S. 54 (Ausg. 1825; 16 S., 100 Illustrationen).

Besitznachweis:

Heidelberg, Universitätsbibliothek (Ausg. 1820)

### **Nr. 121**

**Antonio Acquaroni u.a. (Zeichner, Stecher), Deodato Minelli (Verleger)**

*Nuovi Punti delle più interessanti Vedute di Roma*, 1828

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4280 raro

48 num. Tafeln

Titelblatt: Nuovi Punti / DELLE PIÙ INTERESSANTI VEDVTE DI ROMA / Disegnate ed incise a contorno da Antonio Aquaroni / e da altri buoni Artisti / PRESSO DEODATO MINELLI / Via della Croce N. 19 / IN / ROMA / 1828

17. Tafel

Radierung: 160 x 200 mm (Platte), 211 x 258 mm (Blatt)

Text: Colosseo

Bezeichnung u. l.: Da Deodato Minelli; u. r.: Via della Croce N. 19.; num. o. r.: 17

18. Tafel

Radierung: 158 x 193 mm (Platte), 211 x 259 mm (Blatt)

Text: Interno del Colosseo

Bezeichnung u. l.: Da Deodato Minelli; u. r.: Via della Croce N. 19.; num. o. r.: 18

31. Tafel

Radierung: 160 x 200 mm (Platte), 211 x 258 mm (Blatt)

Text. Tem.° di Venere, e Roma

Bezeichnung u. l.: Da Deodato Minelli; u. r.: Via della Croce N. 19.; num. o. r.: 31

Literatur (zur Publikation): Petrucci 1953, S. 220, Kat. 1723-123; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 515, Kat. 11383.

**Nr. 122**

**Antonio Acquaroni (Zeichner, Stecher)**

*Album di Roma*, o. J.

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-320 raro

98 n. n. Tafeln (mit Zählung des Frontispizes)

Titelblatt: ALBUM / The immense number of engraved views existing of / Rome are most of them copied from each other, consequently / very unlike the monuments they are intended to represent. / The present work engraved this Size by Anthony Aquaroni / in outline was originally drawn by himself from the / originals and may serve as a book of reminiscences of the / above mentioned city. / Via di Capo le Case N. 92.

6. Tafel

Radierung: 148 x 196 mm (Platte), 212 x 280 mm (Blatt)

Text: Portico principale dell' Anfiteatro Flavio

Bezeichnung u. l.: A. Aquaroni dis.; u. r.: e incise

7. Tafel

Radierung: 147 x 196 mm (Platte), 212 x 280 mm (Blatt)

Text: Interno dell' Anfiteatro Flavio

Bezeichnung u. l.: A. Aquaroni dis.; u. r.: e incise

11. Tafel

Radierung: 142 x 191 mm (Platte), 212 x 281 mm (Blatt)

Text: Tempio della Pace

Bezeichnung u. l.: A. Aquaroni dis.; u. r.: e incise

25. Tafel

Radierung 147 x 195 mm (Platte), 212 x 281 mm (Blatt)

Text: Veduta dell'Anfiteatro Flavio  
 Bezeichnung u. l.: A. Aquaroni dis.; u. r.: e incise

29. Tafel  
 Radierung: 147 x 196 mm (Platte), 212 x 281 mm (Blatt)  
 Text. Arco di Costantino  
 Bezeichnung u. l.: A. Aquaroni dis.; u. r.: e incise

31. Tafel  
 Radierung: 147 x 195 mm (Platte), 212 x 280 mm (Blatt)  
 Text. Ingresso dell'Anfiteatro Flavio  
 Bezeichnung u. l.: A. Aquaroni dis.; u. r.: e incise

33. Tafel  
 Radierung: 148 x 197 mm (Platte), 213 x 281 mm (Blatt)  
 Text. Arco di Tito  
 Bezeichnung u. l.: A. Aquaroni dis.; u. r.: e incise

74. Tafel  
 Radierung: 147 x 196 mm (Platte), 212 x 279 mm (Blatt)  
 Text. Via di Santi Quattro  
 Bezeichnung u. l.: A. Aquaroni dis.; u. r.: e incise

## Nr. 123

**Bartolomeo Pinelli (Zeichner, Stecher), William B. Cooke (Verleger)**

*Views in Rome*, 1834

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4340

27 n. n. Tafeln

Titelblatt: VIEWS / IN / ROME. / DRAWN AND ENGRAVED / BY / BARTOLOMEO  
 PINELLI, OF ROME. / LONDON: / PUBLISHED BY W. B. COOKE, / 27, CHARLOTTE-  
 STREET, BLOOMSBURY. / 1834.

9. Tafel  
 Radierung: 143 x 108 mm (Platte), 234 x 163 mm (Blatt)  
 Text: ROME. / VIEW OF THE INTERIOR OF THE COLOSSEUM FROM THE CHURCH  
 DELL' EREMITA.  
 Bezeichnung u. r.: Pinelli f.; u. l.: Published by W. B. Cooke; u. r.: London May 1, 1833.

10. Tafel  
 Radierung: 143 x 104 mm (Platte), 234 x 163 mm (Blatt)  
 Text. ROME. / INTERIOR VIEW OF THE RUINS OF THE COLOSSEUM.  
 Bezeichnung u. r.: Pinelli f.; u. l.: Published by W. B. Cooke, 9. Soho Square. London, May  
 1, 1833.

11. Tafel  
 Radierung: 143 x 112 mm (Platte), 234 x 162 mm (Blatt)

Text: ROME. / VIEW OF THE UPPER CORRIDOR IN THE INTERIOR OF THE COLOSSEUM

Bezeichnung u. r.: Pinelli f.; u. l.: Published by W. B. Cooke; u. r.: London, May 1, 1833.  
Literatur (zur Publikation): Borroni 1962, S. 257, Kat. 8223; Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 236, Kat. 8213.

Besitznachweis:

Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte

#### Nr. 124

**H. Noel Humphreys (Verfasser), William B. Cooke (Stecher), David Bogue (Verleger)**  
*Rome and its surrounding scenery*, 1845

Rom, Bibliotheca Hertziana, De 960-4450 raro  
7 röm. num. S., 216 S.

Titelblatt: ROME. / AND ITS SURROUNDING SCENERY. / ENGRAVED BY W. B. COOKE, / from Drawings by / DAVID ROBERTS, T. CRESWICK, W. L. LEITCH, T. H. CROMEK, &c. / WITH DESCRIPTIVE SKETCHES / BY H. NOEL HUMPHREYS, ESQ. / LONDON: / DAVID BOGUE, 86, FLEET STREET. / MDCCCXLV

#### 4. Tafel

James Pattison Cockburn (Zeichner?), William B. Cooke (Stecher)

Stahlstich: 179 x 230 mm (Platte), 212 x 270 mm (Blatt)

Text: THE COLISEUM ROME, TAKEN FROM THE PALACE OF THE CAESARS. / VUE DU COLISÉE À ROME PRISE DU PALAIS DE CÉSARS / ANSICHT DES COLISEUMS ZU ROM VON DEM PALLÄSTE DER KAISERN.

Bezeichnung u. l.: Drawn by Col.<sup>1</sup> Cockburn.; u. r.: Engraved by W. B. Cooke.

#### 23. Tafel

Arthur Glennie (Zeichner), William B. Cooke (Stecher)

Stahlstich: 234 x 177 mm (Platte), 270 x 209 mm (Blatt)

Text: VIEW IN ONE OF THE LOWER CORRIDORS OF THE COLISEUM, ROME / VUE D'UN DES CORRIDORS INFERIEURS DU COLISÉE À ROME / ANSICHT EINES ERDGESCHOSSES DES COLISEUMS IN ROM.

Bezeichnung u. l.: Drawn by Arthur Glennie.; u. r.: Engraved by W. B. Cooke.

Literatur (zur Graphik): Carta 2003, S. 116.

#### 24. Tafel

James Pattison Cockburn (Zeichner?), William B. Cooke (Stecher)

Stahlstich: 177 x 228 mm (Platte), 210 x 270 mm (Blatt)

Text: INTERIOR VIEW OF ONE OF THE UPPER CORRIDORS OF THE COLISEUM, ROME. / L'INTERIEUR D'UN DES CORRIDORS SUPERIEURS DU COLISÉE Á ROME / INNERE ANSICHT EINER DER OBEREN GALLERIEN DES KOLISEUMS IN ROM.

Bezeichnung u. l.: Drawn from a sketch by Colonel Cockburn.; u. r.: Engraved by W. B. Cooke.

#### 25. Tafel

James Pattison Cockburn (Zeichner?), William B. Cooke (Stecher)

Stahlstich: 179 x 226 mm (Platte), 210 x 270 mm (Blatt)

Text: THE UPPER CORRIDOR OF THE COLISEUM, ROME. / VUE DU CORRIDOR SUPERIEUR DU COLISÉE À ROME / ANSICHT DER OBERSTE GAILERIE DES COLISEUMS IN ROM

Bezeichnung u. M.: Engraved by W. B. Cooke from a drawing by Col.l Cockburn.

Literatur (zur Publikation): Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 424, Kat. 1007 (Ausg. 1840); Borroni 1962, S. 307, Kat. 8373 (Ausg. 1840); Pine Coffin 1974, Kat. 838<sup>5</sup>, Kissner 1990, S. 349, Kat. 983; Immagini di Roma 1996, S. 62, Kat. 82 (Ausg. 1840); Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 164, Kat. G-1624, S. 169, Kat. G-1691.

Auflagen (nach: Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 164, Kat. G-1624, S. 169, Kat. G-1691):

I London: C. Tilt 1840

II London: David Bogue 1845

Besitznachweise

I Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

II Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

#### Nr. 125

**Gaetano Cottafavi (Zeichner, Stecher), Tommaso Cuccioni (Verleger)**

*Raccolta delle Principali Vedute di Roma*, o. J.

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-300 gr

40 n. n. Tafeln

Titelblatt: RACCOLTA / delle / Principali Vedute / DI / ROMA E SUOI CONTORNI / diseguate dal vero ed incise da Gaetano Cottafavi / In Roma presso l'Editore Tommaso Cuccioni Neg.te di Stampe Via Condotti N.° 18.

Text: INTERNO DELL' ANFITEATRO FLAVIO DETTO IL COLOSSEO

Bezeichnung u. l.: G. Cottafavi; u. r.: dis. ed inc.; u. M.: Roma presso l'Editore Tommaso Cuccioni Neg.<sup>te</sup> di Stampe, Via della Croce N.° 88

#### Nr. 126

**Jeremiah Donovan (Verfasser), Crispino Puccinelli (Drucker)**

*Rome Ancient and Modern and Its Environs*, 1844

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 450-4421/4 Coll. rom.

933 S., 30 num. Tafeln

ROME / ANCIENT AND MODERN / AND / ITS ENVIRONS / BY / VERY REV. JEREMIAH DONOVAN D. D. / „HINC septem dominos videre montes; Et totam licet

aestimare Romam“. / M. Val. Mart. lib. IV. ep. 64 / VOLUME IV. / ROME. / PRINTED FOR THE AUTHOR BY CRISPINO PUCCINELLI. / MDCCCXLIV.

## 19. Tafel

Gaetano Cottafavi (Zeichner, Stecher)

Radierung: 92 x 157 mm (Darstellung), 131 x 211 mm (Blatt)

Text: Anfiteatro Flavio.

Bezeichnung u. l.: G. Cottafavi dis. e inc.; num. o. l.: T. 1; o. r.: V.

## 20. Tafel

Gaetano Cottafavi (Stecher)

Radierung: 132 x 211 mm (Blatt)

Text: ANFITEATRO FLAVIO

Bezeichnung u. l.: G. Cottafavi inc.; num. o. l.: T. 1.; o. r.: III.

## 4. Tafel

Gaetano Cottafavi (Stecher)

Radierung: 130 x 211 mm (Blatt)

Text: SEZIONE DELL'ANFITEATRO FLAVIO

Bezeichnung u. r.: G. Cottafavi inc.; num. o. l.: T. 1.; o. r.: IV

Literatur (zur Publikation): Schudt 1930, S. 318, Kat. 451; Pescarzoli 1957, Bd. 1, Kat. 862; Borroni 1962, S. 309–310, Kat. 8383; Kissner 1990, S. 279, Kat. 697; Rossetti 2000–2004, Bd. 1, S. 166, Kat. G–1652.

Besitznachweis:

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

**Nr. 127**

**Domenico Amici (Zeichner, Stecher), Giovanni Raffaelli (Verleger)**

*Nuova Raccolta delle Vedute Antiche e Moderne dell'alma Città di Roma*, 1839

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4391 gr raro

40 n. n. Tafeln (mit Zählung des 2. Frontispizes)

1. Titelblatt: NUOVA RACCOLTA / DELLE VEDUTE / ANTICHE E MODERNE / Dell'Alma Città di Roma / DISEGNATE DAL VERO ED INCISE IN RAME / DA DOMENICO AMICI / L'Anno 1839. / LA COLLEZIONE È DI N. 40. VEDUTE / PREZZO SCUDI SEI ROMANI

2. Titelblatt (hinter dem ersten eingebunden): RACCOLTA DELLE / PRINCIPALI VEDUTE DI / ROMA / DISEGNATE DAL VERO ED INCISE / DA DOMENICO AMICI / ROMANO / ROMA MDCCCXXXI

## 21. Tafel

Radierung: 224 x 291 mm (Platte), 306 x 418 mm (Blatt)

Text: Anfiteatro Flavio detto il Colesèo.

Bezeichnung u. l.: Domenico Amici; u. M.: dis dal vero; u. r.: e inc. nel 1832.



## 22. Tafel

Radierung: 219 x 289 mm (Platte), 308 x 419 mm (Blatt)

Text: Interno dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo

Bezeichnung u. l.: Domenico Amici; u. M.: disegnò dal vero; u. r.: e incise nel 1836.

## 32. Tafel

Radierung: 224 x 296 mm (Platte), 306 x 428 mm (Blatt)

Text: Esterno dell'Anfiteatro Flavio

Bezeichnung u. l.: Domenico Amici; u. M.: disegnò dal vero; u. r.: e incise nel 1834.

Literatur (zur Publikation) Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 423, Kat. 1005; Borroni 1962, S. 303, Kat. 8351 (Ausg. 1835); S. 307, Kat. 8370 (Ausg. 1840); Kissner 1990, S. 229, Kat. 497; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 363, Kat. 361 (Ausg. 1835), Kat. 363 (Ausg. 1837), Kat. 366 (Ausg. 1840).

Besitznachweise:

Rom, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte

München, Bayerische Staatsbibliothek

**Nr. 128**

**Canina, Luigi (Verfasser)**

*L'Architettura Antica descritta e dimostrata coi Monumenti, Sezione III, Parte II.2, 1832–1844*

Rom, Bibliotheca Hertziana, Ze 120-4320/9 gr

69 Tafeln (num. „TAV. LXXXIV“ – „TAV CLII“)

kein separates Frontispiz zu dem Teilband der L'Architettura Antica; Titel fingiert entsprechend dem Eintrag im Opac der Bibliotheca Hertziana, Rom

Titel: L'architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti: opera divisa in tre sezioni dichiaranti la storia, la teoria e le pratiche dell'architettura egiziana, greca, romana dall'architetto Cav. Luigi Canina. Architettura romana. Monumenti P. 2. Tavole. Rom: Selbstverlag 1832–1844.

Titel des zugehörigen Textbandes: ARCHITETTURA ROMANA / PARTE II. / TEORICA E PRATICHE DELL'ARTE / CONSIDERATE / NELLE DIFFERENTI SPECIE DI EDIFIZJ.

## 33. Tafel

Kupferstich: 468 x 342 mm (Platte), 498 x 364 mm (Blatt)

Text: ANFITEATRO FLAVIO – PIANO TERRENO / PRIMO PIANO / SECONDO PIANO / PIANO SVPERIORE

Bezeichnung num. o. l.: S. III; o. r.: TAV. CXVI.

## 34. Tafel

Kupferstich: 475 x 685 mm (Platte), 498 x 722 mm (Blatt)

Text: ANFITEATRO FLAVIO

Bezeichnung num. o. l.: S. III; o. r.: TAV. CXVII.

## 35. Tafel

Kupferstich: 589 x 408 mm (Platte), 721 x 498 mm (Blatt)

Text: ANFITEATRO FLAVIO

Bezeichnung num. o. l.: S. III; o. r.: TAV. CXVIII.

## 36. Tafel

Kupferstich: 427 x 302 mm (Platte), 498 x 362 mm (Blatt)

Text. ANFITEATRO FLAVIO

Bezeichnung num. am r. Rand o.: S. III.; am r. Rand u.: TAV. CXIX.

## 37. Tafel

Kupferstich: 303 x 425 mm (Platte), 363 x 498 mm (Blatt)

Text: RICETTACOLO PER LE FIERE DELL'ANFITEATRO FLAVIO

Bezeichnung am r. Rand o.: S. III.; am r. Rand u.: TAV. CXX.

## 38. Tafel

Kupferstich: 472 x 336 mm (Platte), 498 x 364 mm (Blatt)

zwei Abbildungen auf einer Platte:

obere Abbildung: 101 x 169 mm (Darstellung)

Text. ANFITEATRO FLAVIO / COLOSSO DI NERONE / META SVDANTE

untere Abbildung: 102 x 169 mm (Darstellung)

Text: INTERNO DELL'ANFITEATRO FLAVIO

Bezeichnung o. l.: S. III.; o. r.: TAV: CXXI.

## 39. Tafel

Kupferstich: 304 x 425 mm (Platte), 363 x 498 mm (Blatt)

Text: SERRAGLIO PER LE / FIERE / SITVATO SVL CELIO

Bezeichnung am r. Rand o.: S. III.; am r. Rand u.: TAV. CXXII.

Literatur (zur Publikation): Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 154, Kat. 1539.

Besitznachweise:

Rom, American Academy in Rome

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele

Rom, Biblioteca Casanatense

**Nr. 129**

**Alessandro Moschetti (Stecher)**

*Raccolta delle Principali Vedute di Roma*, 1843

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4431 raro

39 n. n. Tafeln (mit Zählung des Frontispizes)

Titelblatt: RACCOLTA / DELLE PRINCIPALI / VEDUTE DI ROMA / ANTICA E MODERNA / INCISE DA / ALESSANDRO MOSCHETTI / DELL'ANNO 1843.

## 26. Tafel

Vincenzo Marchi (Zeichner?), Alessandro Moschetti (Stecher)

Radierung: 209 x 264 mm (Platte), 277 x 353 mm (Blatt)  
 Text: ESTERNO DEL COLOSSEO  
 Bezeichnung u. l.: V. Marchi dis.; u. r.: A. Moschetti inc.

27. Tafel

Vincenzo Marchi (Zeichner?), Alessandro Moschetti (Stecher)  
 Radierung: 207 x 260 mm (Platte), 277 x 351 mm (Blatt)  
 Text: INTERNO DEL COLOSSEO  
 Bezeichnung u. l.: V. Marchi dis.; u. r.: A. Moschetti inc.

Literatur (zur Publikation): Rossetti 2000–2004, Bd. 3, S. 147, Kat. 7252.

Besitznachweise:

Rom, Biblioteca Provinciale di Roma  
 Rom, Museo di Roma

**Nr. 130**

**Richard Deakin (Verfasser)**

*The Flora of the Colosseum*, 1855 (1873)

Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 256.11.C.46  
 8 röm. num. Seiten, 237 Seiten, 6 Illustrationen

Titelblatt: FLORA / OF THE / COLOSSEUM OF ROME, / OR, / ILLUSTRATIONS AND  
 DESCRIPTIONS OF FOUR HUNDRED / AND TWENTY PLANTS GROWING  
 SPONTANEOUSLY / UPON THE RUINS OF THE COLOSSEUM OF ROME. / BY /  
 RICHARD DEAKIN, M. D. / AUTHOR OF THE / „FLORIGRAPHIA BRITANNICA“,  
 „BRITISH FERNS AND THEIR ALLIES“, / „METEOROLOGICAL CHART OF ROME“,  
 ETC. ETC. / WITH COLOURED ILLUSTRATIONS. / LONDON / GROOMBRIDGE AND  
 SONS / 1873

1. n. n. Tafel, gegenüber Frontispiz

Farblithographie: 84 x 148 mm (Darstellung), 105 x 162 mm (Blatt)  
 Text: Ruins of Colosseum.  
 Bezeichnung u. r.: 1855.

2. n. n. Tafel, gegenüber S. 17

Farblithographie: 138 x 82 mm (Darstellung), 161 x 106 mm (Blatt)  
 Text: 1. Anemone hortensis. / 2. Asphodelus fistulosa. / 3. Cerinthe aspera.  
 Bezeichnung u. r.: 1855  
 Literatur (zur Graphik): Luciani 1993, S. 247; Stritt 2004, Abb. 156.

3. n. n. Tafel, gegenüber S. 48

Farblithographie: 139 x 82 mm (Darstellung), 161 x 99 mm (Blatt)  
 Text: Interior of Colosseum.  
 Bezeichnung u. r.: 1855.

4. n. n. Tafel, gegenüber S. 56

Farblithographie: 144 x 84 mm (unregelmäßiger Rand, größte Ausdehnung der Darstellung), 162 x 100 mm (Blatt)

Text: Cappanis / spinosa.

Literatur (zur Graphik): Stritt 2004, Abb. 156.1.

5. n. n. Tafel, gegenüber S. 72

Farblithographie: 144 x 82 mm (Darstellung), 162 x 102 mm (Blatt)

Text: Interior of Colosseum

Bezeichnung u. r.: 1855

6. n. n. Tafel, gegenüber S. 84

Farblithographie: 137 x 79 mm (Darstellung), 162 x 101 mm (Blatt)

Text. Paliurus aculeatus. / Ornitophus scopiodes.

Literatur (zur Graphik): Luciani 1993, S. 246; Stritt 2004, Abb. 156.2.

Literatur (zur Publikation): Insolera / Sette 2000, S. 9–10; Caneva 2004, S. 27–31, Kat. 1.2.3, Abb. 1.30–1.33.

Auflagen:

I London: Groombridge and Sons 1855

II London: Groombridge and Sons 1873

Besitznachweise:

I Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

II Rom, Biblioteca Marco Besso

## Nr. 131

**Franz de Champagny (Verfasser), Philippe und Félix Benoist (Zeichner), Henri Charpentier (Verleger)**

*Rome dans sa Grandeur*, 1870

Rom, Bibliotheca Hertziana, Dg 540-4700/1 gr raro

4 röm. num. S. („Preface“), 90 S. („Introduction“), 72 S. („Première Partie“, „Rome Antique“), 26 n. n. Tafeln

unvollständiges Exemplar; 15. n. n. Tafel fehlt

Titelblatt: ROME / DANS SA GRANDEUR / VUES, MONUMENTS ANCIENS ET MODERNES / DESCRIPTION, HISTOIRE, INSTITUTIONS / ÉDIFICES RELIGIEUX ET PROFANES. – HIÉRARCHIE CATHOLIQUE, CÉRÉMONIES. - INSTITUTIONS DE CHARITÉ. – BEAUX-ARTS. / LETTRES ET SCIENCES. – MŒURS ET USAGES. – ENVIRONS DE ROME. / DESSINS D'APRÈS NATURE PAR PHILIPPE BENOIST ET FÉLIX BENOIST / LITHOGRAPHIES ET VIGNETTES PAR LES PREMIERS ARTISTES DE PARIS. / TEXTE / PAR MM. FRANZ DE CHAMPAGNY (L'ACADÉMIE FRANÇAISE), EUGÈNE DE LA GOURNERIE, EDMOND LAFOND, HENRI DE MAGUELONNE, A<sup>IS</sup>-F<sup>OIS</sup> RIO, / LE COMMANDEUR DE ROSSI, O. DE SESMAISONS, ERNEST DE TOYTOT; LE COMMANDEUR BARON VISCONTI, ETC. / PREMIER VOLUME. – ROME ANTIQUE. / PUBLIÉ PAR / HENRI CHARPENTIER. IMPRIMEUR-

EDITEUR / PARIS; QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 55 – ÉTABLISSEMENT A NANTES, RUE DE LA FOSSE. / M.DCCC.LXX.

Vignette auf dem Frontispiz des ersten Bandes

Felix Benoist (Zeichner), Charles Delahaye (Figuren), Henri Théophile Hildebrand (Stecher?)

Holzstich: ca. 124 x 154 mm (Darstellung), 497 x 341 mm (Blatt)

Bezeichnung u. l.: FELIX. BENOIST. Del.; u. M.: Fig. par CH. DELAHAYE.; u. r.:

HILDIBRAND SC.

Literatur (zur Graphik): Trastulli 1987, S. 25.

Vignette auf der ersten Seite der „Introduction“

Felix Benoist (Zeichner), Charles Delahaye (Figuren), Pierre Verdeil (Stecher?)

Holzstich: ca. 120 x 225 mm (Darstellung), 497 x 342 mm (Blatt)

Text: TIBI DABO CLAVES REGNI CAELORUM

Bezeichnung u. l.: FÉLIX BENOIST DEL.; u. M.: FIGURES PAR CH. DELAHAYE.; u. r.:

D. P VERDEIL SC.

Literatur (zur Graphik): Trastulli 1987, S. 259.

Vignette auf der ersten Seite der „INTRODUCTION“

Felix Benoist (Zeichner), Louis-Felix Bescherer (Stecher?)

Holzstich: 89 x 66 mm (Darstellung), 496 x 343 mm (Blatt)

Text. Arcus de Titus et de Constantin et Colisée.

Bezeichnung im Bildfeld: FELIX BENOIST DEL. / BESCHERER SC.

Vignette auf der ersten Seite von „Rome Antique“

Felix Benoist (Zeichner), Richard Brendamour (Stecher?)

Holzstich: 82 x 225 mm (Darstellung), 499 x 340 mm (Blatt)

Text: 1.<sup>ÈRE</sup> PARTIE

Bezeichnung u. l.: FELIX BENOIST DEL.; u. r.: X.A. RBRENDAMEUR.

Literatur (zur Graphik): Trastulli 1987, S. 37.

15. n. n. Tafel, Philippe Benoist (Zeichner, Lithograph)

Lithographie

Text: AMPHITHÉÂTRE FLAVIUS, DIT COLISÉE / ANFITEATRO FLAVIO DETTO IL COLOSSEO / meta sudans et Arc de Constantin / con meta sudans ed Arco di Costantino

Bezeichnung u. l.: Nantes, lith. Charpentier, Edit - Paris, quai des Augustins, 55; u. r.: Ph.

Benoist del & lith. Fig par Bayot

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 168, Kat. 1662; Trastulli 1987, S. 42–43; Pietrangeli 1988, S. 60–61.

16. n. n. Tafel, Philippe Benoist (Zeichner, Lithograph)

Lithographie: 247 x 360 mm (Darstellung), 340 x 493 mm (Blatt)

Text: AMPHITHÉÂTRE FLAVIUS, DIT COLISÉE / Vue intérieure prise de l'entrée principale – ANFITEATRO FLAVIO DETTO IL COLOSSEO / Veduta interna presa dall'ingresso principale

Bezeichnung u. l.: Nantes, lith. Charpentier, Edit - Paris, quai des Augustins, 55; u. r.: Ph.

Benoist del & lith. Fig par Bayot

Literatur (zur Graphik): Arrigoni / Bertarelli 1939, S. 168, Kat. 1662; Roma nelle stampe dell'Ottocento 1981, S. 67–71; Trastulli 1987, S. 44–45; Pietrangeli 1988, S. 64–65.

Literatur (zur Publikation): Pescarzoli 1957, Bd. 1, S. 560, Kat 1457; Borroni 1963, S. 21–22, Kat. 8463; Roma nelle stampe dell'Ottocento 1981, S. 17; Trastulli 1987; Pietrangeli 1988; Kissner 1990, S. 248, Kat. 570; Rossetti 2000–2004, Bd. 2, S. 95–96, Kat. 967.

### Nr. 132

**Karl Stieler, Eduard Paulus, Woldemar Kaden (Verfasser), J. Engelhorn (Verleger)**  
*Italien. Eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna*, 1876

Rom, Bibliotheca Hertziana, Bb 780-4760/1–2 gr

Bd. 2: Frontispiz, 238 S., 51 n. n. Tafeln, 154 n. n. Textillustrationen

2 Bände mit durchlaufender Seitenzählung:

Bd. 1: Frontispiz, VII Seiten, Titelblatt „Von den Alpen bis zum Arno / von Karl Stieler“, Seite 1–190, 36 Tafeln, 144 Textabbildungen

Bd. 2: Titelblatt „Vom Tiber nach dem Aetna / von Woldemar Kaden.“, S. 193–430, 51 Tafeln, 154 Textabbildungen

Titelblatt: *Italien. / Eine Wanderung / von den Alpen bis zum Aetna. / In Schilderungen von Karl Stieler, Eduard Paulus, Woldemar Kaden, / mit Bildern von / G. Bauernfeind, German Bohn, Arthur Calame, G. Closs, L. Dill, Bh. Fiedler, Johannes Graf, / L. Heilbuth, A. Hertel, E. Kanoldt, H. Kaulbach, W. v. Kaulbach F. Keller, E. Kirchner, / Lindemann-Frommel, A. Metzner, L. Passini, P. F. Peters, W. Riefstahl, R. Schick, / G. Schoenleber, F. Skarbina, Th. Weber, A. v. Werner und Anderen. Holzschnitte von Adolf Closs in Stuttgart. / Stuttgart / Verlag von J. Engelhorn 1876.*

Tafel zwischen S. 222 und 223

Karl August Lindemann Frommel (Inventor), Adolf Closs (Zeichner), W. Werkmeister (Stecher)

Holzstich: 186 x 247 (Darstellung), 367 x 261 mm (Blatt)

Text: COLOSSEUM VON PALATIN AUS.

Bezeichnung im Bildfeld u. l.: Lindemann-Frommel pinxit.; u. r.: A. Closs X.J. / W. WERKMEISTER SC.

Tafel zw. S. 226 und 227

Adolf Closs (Zeichner), F. Bauer (Stecher)

Holzstich: 176 x 256 (Darstellung), 368 x 261 mm (Blatt)

Text: PREDIGT IM COLOSSEUM

Bezeichnung im Bildfeld u. l.: Gehtler; u. r.: X.J.A. Closs / F. BAUER SC.

Literatur (zur Publikation): Freude 1997, S. 258, Kat. DXXXIII/10, Abb. 214; Carta 2003, S. 143–144.

Verwendung derselben Kolosseumbilder in:

I ITALIA / VIAGGIO PITTORESCO / DALL'ALPI ALL'ETNA / DI / C. STIELER, E. PAULUS; W. KADEN / MILANO / FRATELLI TREVES, EDITORI. / 1876.

S. 281, Außenansicht des Kolosseums:

Holzstich: 188 x 248 mm (Darstellung)

Text: COLOSSEO (VEDUTO DAL PALATINO).

Bezeichnung im Bildfeld u. l.: Lindemann-Frommel pinxit; u. r.: A. Closs X.J. / W. WERKMEISTER SC.

S. 285, Innenansicht des Kolosseums (S. 285):

Holzstich: 177 x 257 mm (Darstellung)

Text: LA PREDICA NEL COLOSSEO.

Bezeichnung im Bildfeld u. l.: Gehrtler; u. r.: X.J.A. Closs./ F. BAUER SC.

Rom, Bibliotheca Hertziana, Bb 780-4760/b gr

II JULES GOURDAULT / L'ITALIE / ILLUSTRÉE / DE 450 GRAVURES SUR BOIS  
/ PARIS / LIBRAIRIE HACHETTE ET C<sup>IE</sup> / 79, BOULEVARD SAINT GERMAIN,  
79 / 1877 / Droits de propriété et de traduction réservés.

S. 371, Außenansicht des Kolosseums:

Holzstich: 187 x 247 mm (Darstellung)

Text: LE COLISÉE, VU DU PALATIN. (Page 362)

Bezeichnung im Bildfeld u. l.: Lindemann-Frommel pinxit; u. r.: A. Closs X.J. / W.  
WERKMEISTER SC.

S. 375, Innenansicht des Kolosseums:

Holzstich: 177 x 257 mm (Darstellung)

Text: PRÉDICATION DANS LE COLISÉE (Page 362)

Bezeichnung im Bildfeld u. l.: Gethler; u. r.: X.J.A. Closs / F. BAUER SC.

Rom, Bibliotheca Hertziana, Bb 780-4770

**Personenverzeichnis**

Acquaroni, Antonio	Kat. 121, 122
Alto, Giovanni	Kat. 36, 37
Amici, Domenico	Kat. 93, 127
Amidei, Fausto	Kat. 78
Antonelli, Giacomo	Kat. 119
Asselijn, Jan	Kat. 57, 58, 59, 73
Avesani, Saverio	Kat. 76
Barbault, Jean	Kat. 96
Barbazza, Paolo	Kat. 98
Barbiellini, Michelangelo	Kat. 87
Bauer, F.	Kat. 132
Beatrizet, Nicolas	Kat. 13
Benoist, Félix	Kat. 131
Benoist, Philippe	Kat. 131
Bernabo, Giovanni Battista	Kat. 97
Bescherer, Louis-Felix	Kat. 131
Blaeu, Johannes Willemszoon	Kat. 71
Bogue, David	Kat. 124
Bona, Mauritio	Kat. 38, 39
Bouchard und Gravier	Kat. 83, 96
Breenbergh, Bartolomäus	Kat. 55
Brendamour, Richard	Kat. 131
Callot, Jacques	Kat. 60
Calcografia Camerale	Kat. 95
Calcografia della Reverenda Camera Apostolica	Kat. 100
Calvo, Marco Fabio	Kat. 11
Canina, Luigi	Kat. 128
Casaletti, Arcangelo	Kat. 88
Cassini, Giovanni Maria	Kat. 102
Cesariano, Cesare	Kat. 9
Charpentier, Henri	Kat. 131
Cipriani, Giovanni Battista	Kat. 105, 106, 107
Cleef, Hendrik van	Kat. 24
Closs, Adolf	Kat. 132
Cock, Hieronymus	Kat. 17, 18, 21, 22, 23
Coignard, Jean Baptiste	Kat. 67
Collignon, François	Kat. 60
Colonna, Francesco	Kat. 8
Cooke, William B.	Kat. 123, 124
Coornhert, Dirk Volckertszoon	Kat. 16
Cottafavi, Gaetano	Kat. 93, 125, 126
Cruyl, Lieven	Kat. 50
Cuccioni, Tommaso	Kat. 125
Da Lessona, Albertino	Kat. 4
Dall'Armi, Giovanni	Kat. 118
Daman	Kat. 59
Da Ponte, Gottardo	Kat. 9
Deakin, Richard	Kat. 130
De' Cavalieri, Giovanni Battista	Kat. 29



De Champagny, Franz	Kat. 131
Delahaye, Charles	Kat. 131
Della Bella, Stefano	Kat. 61, 62
Della Vaccheria, Lorenzo	Kat. 26
Dente, Marco	Kat. 10
De' Ficoroni, Francesco	Kat. 77
De Rossi, Domenico	Kat. 68
De Rossi, Filippo	Kat. 43, 47
De Rossi, Giovanni Battista	Kat. 50
De Rossi, Giovanni Giacomo	Kat. 35
De Rossi, Giuseppe	Kat. 46
Desgodetz, Antoine	Kat. 67
Desseine, François	Kat. 69
Didot, Firmin	Kat. 117
Donati, Alessandro	Kat. 47, 48
Donovan, Jeremiah	Kat. 126
Dorico, Valerio	Kat. 11
Dosio, Giovanni Antonio	Kat. 29
Ducros, Louis	Kat. 101
Duetecum, Joannes van	Kat. 18, 22, 23
Duetecum, Lucas van	Kat. 18, 22, 23
Duflos, François	Kat. 79
Du Pérac, Étienne	Kat. 26
Engelhorn, J.	Kat. 132
Faggiuoli, Girolamo	Kat. 12
Fei, Andrea	Kat. 42
Felini, Pietro	Kat. 33
Ferri, Pietro	Kat. 74
Fontana, Carlo	Kat. 75
Foresti, Jacopo Filippo	Kat. 4
Fossati, Gaspare	Kat. 118
Franceschini, Domenico Mariano	Kat. 75
Franzini, Giovanni Antonio	Kat. 33
Franzini, Girolamo	Kat. 32
Frauenholz, Johann Friedrich	Kat. 103
Fulvio, Andrea	Kat. 32
Galle, Philippe	Kat. 19, 20
Galle, Theodor	Kat. 24
Gamucci, Bernardo	Kat. 27, 28
Gehtler	Kat. 132
Giovannoli, Alò	Kat. 49
Giuntalodi, Domenico	Kat. 12
Glennie, Arthur	Kat. 124
Goree, Jan	Kat. 69
Gosse, Pierre	Kat. 73
Graevius, Johannes Georgius	Kat. 51
Guattani, Giuseppe Antonio	Kat. 104
Guérard, Nicolas	Kat. 67
Halma, François	Kat. 51, 69, 70
Heemskerck, Marten van	Kat. 16, 17, 18, 19, 20
Henriet, Israël	Kat. 63

Hildebrand, Henri Théophile	Kat. 131
Hondius, Hendrick	Kat. 52
Humphreys, H. Noel	Kat. 124
Janssonio-Waesbergios	Kat. 48
Janssonius, Johannes	Kat. 52
Kaden, Woldemar	Kat. 132
Kennet, Basilius	Kat. 70
Koberger, Anton	Kat. 5
Koch, Joseph Anton	Kat. 109
Lafréry, Antoine	Kat. 13, 25
Langlois, François	Kat. 61
Langlois, Nicolas	Kat. 57
Lauro, Giacomo	Kat. 36, 37
Lazzarini	Kat. 90
Lazzarini, Giuseppe	Kat. 97
Lepautre, Pierre	Kat. 67
Lessona, Albertino da	Kat. 4
Le Villain, François	Kat. 117
Lindemann Frommel, Karl August	Kat. 132
Lipsius, Justus	Kat. 31
Luccheseni, Ignazio	Kat. 81
Maffei, Scipione	Kat. 76
Maggi, Giovanni	Kat. 46
Mainardi, Girolamo	Kat. 77
Manglard, Adrien	Kat. 94, 95
Manuzio, Aldo	Kat. 8
Marangoni, Giovanni	Kat. 81
Marchi, Vincenzo	Kat. 129
Marcolini, Francesco	Kat. 14
Marcucci, Giacomo	Kat. 40, 41
Mariette, Pierre	Kat. 58
Marolois, Samuel	Kat. 52
Mascardi, Giacomo	Kat. 38, 39, 40, 41
Mascardi, Vitale	Kat. 36, 37
Mercati, Giovanni Battista	Kat. 53, 54
Minelli, Deodato	Kat. 121
Monaldini, Venanzio	Kat. 102, 120
Moneta, Francesco	Kat. 43
Montagnani-Mirabili, Pietro Paolo	Kat. 98
Montaigù, Domenico	Kat. 96
Mortier, Pierre	Kat. 71
Moschetti, Alessandro	Kat. 129
Nibby, Antonio	Kat. 91, 92, 93, 115
Nicoletti, Luigi	Kat. 91, 92
Overbeke, Bonaventura van	Kat. 73
Overbeke, Michel van	Kat. 73
Pagliarini, Marco	Kat. 81
Pagliarini, Niccolò	Kat. 81
Palladio, Andrea	Kat. 39
Pannini, Francesco	Kat. 100
Parboni, Achille	Kat. 119

Parboni, Pietro	Kat. 115, 119
Pattison Cockburn, James	Kat. 124
Paulus, Eduard	Kat. 132
Perelle, Gabriel	Kat. 57, 58, 59
Piale, Stefano	Kat. 99, 120
Pinelli, Bartolomeo	Kat. 123
Pinet, Daniel	Kat. 73
Piranesi, Francesco	Kat. 85
Piranesi, Giovanni Battista	Kat. 82, 83, 84
Pirolì, Tommaso	Kat. 108
Pittoni, Giovanni Battista	Kat. 30
Plantin, Christoph	Kat. 31
Pleydenwurff, Wilhelm	Kat. 5
Poggioli, Antonio	Kat. 115
Porro, Girolamo	Kat. 30
Puccinelli, Crispino	Kat. 126
Raffaelli, Giovanni	Kat. 127
Reinhart, Johann Christian	Kat. 103
Rinaldi, Francesco	Kat. 110
Roisecco, Gregorio	Kat. 74, 80
Rossi, Michelangelo	Kat. 44, 45
Rossi, Pier Vincenzo	Kat. 45
Rossini, Luigi	Kat. 111, 112, 113, 114
Ruga, Pietro	Kat. 115
Sadeler, Aegidius	Kat. 34, 35
Sadeler, Marco	Kat. 34, 35
Salamanca, Antonio	Kat. 12
Salviucci, Paulo	Kat. 110
Scamozzi, Vincenzo	Kat. 30
Schedel, Hartmann	Kat. 5
Schenk, Petrus	Kat. 72
Scudellari, G.	Kat. 114
Scudellari, Giovanni	Kat. 111
Scudellari (Negozio)	Kat. 112, 113
Sebastiani, Antonio	Kat. 110
Serlio, Sebastiano	Kat. 14
Silvestre, Israël	Kat. 63, 64, 65, 66
Sluyter, Pieter	Kat. 69
Soardi, Lazzaro	Kat. 6
Specchi, Alessandro	Kat. 68
Stamperia Cannetti	Kat. 116
Stevens, Pieter	Kat. 52
Stieler, Karl	Kat. 132
Stolker, Jan	Kat. 73
Terentius Afer, Publius	Kat. 6
Teunissen-Anthoniszoon, Cornelis	Kat. 15
Thomas, Antoine Jean-Baptiste	Kat. 117
Totti, Pompilio	Kat. 42
Tournier, Georges	Kat. 67
Tumermani, Giovanni Alberto	Kat. 76
Vaillant, Isaac	Kat. 75

Valentini, Agostino	Kat. 93
Van Bronchorst, Jan Gerritsz.	Kat. 56
Van der AA, Petrus	Kat. 51
Van Poelenburgh, Cornelis	Kat. 56
Varisco, Giovanni	Kat. 27, 28
Vasi, Giuseppe	Kat. 86, 87, 88
Vasi, Mariano	Kat. 89, 90
Venuti, Ridolfino	Kat. 97, 98, 99
Verdeil, Pierre	Kat. 131
Volpato, Giovanni	Kat. 100, 101
Werkmeister, W.	Kat. 132
Wolgemut, Michael	Kat. 5
Wolters, Johannes	Kat. 48
Zanetti, Bartolomeo	Kat. 33
Zempel, Giovanni	Kat. 80
Ziletti, Francesco	Kat. 30
Zucchi, Francesco	Kat. 76

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1 Hind 1938, Bd. 2, Taf. 46.  
 Abb. 2 Hind 1938, Bd. 2, Taf. 45.  
 Abb. 3 Hind 1948, Bd. 7, Taf. 890b.  
 Abb. 4 Roma veduta 2000, S. 137.  
 Abb. 5 Stoschek 1999, Abb. 1.  
 Abb. 6 Rossetti 2000–2004, Bd. 1, Abb. 1.  
 Abb. 7 Gnann / Oberhuber 1999, S. 287.  
 Abb. 8 Chastel 1983, S. 146.  
 Abb. 9 Zeitler 1999, Kat. 5.  
 Abb. 10 Lafréry o. J., Taf. 23.  
 Abb. 11 Serlio 1540, Frontispiz.  
 Abb. 12 Serlio 1540, S. 64–65.  
 Abb. 13 Serlio 1540, S. 67.  
 Abb. 14 Serlio 1540, S. 69.  
 Abb. 15 Wegener 1995, Abb. 9.  
 Abb. 16 Veldman 1991, S. 209, Kat. 5501.054.  
 Abb. 17 Grosshans 1980, Abb. 87a.  
 Abb. 18 Garms 1995, Kat. C95.  
 Abb. 19 Garms 1995, Kat. C96.  
 Abb. 20 Zeitler 1999, Kat. 13.  
 Abb. 21 Grelle 1987, S. 46.  
 Abb. 22 Grelle 1987, S. 35.  
 Abb. 23 Grelle 1987, S. 40.  
 Abb. 24 Nalis 1998, Bd. 2, S. 44, Kat. 204.  
 Abb. 25 Nalis 1998, Bd. 2, S. 46, Kat. 209.  
 Abb. 26 Cleef / Galle o. J., Taf. 2.  
 Abb. 27 Cleef / Galle o. J., Taf. 3.  
 Abb. 28 Cleef / Galle o. J., Taf. 4.  
 Abb. 29 Cleef / Galle o. J., Taf. 6.  
 Abb. 30 Cleef / Galle o. J., Taf. 7.  
 Abb. 31 Du Pérac 1575, Taf. 16.  
 Abb. 32 Lafréry o. J., Taf. 24.  
 Abb. 33 Dosio / Cavalieri 1569, Taf. 33.  
 Abb. 34 Gamucci 1565, S. 48.  
 Abb. 35 Scamozzi 1582, Frontispiz.  
 Abb. 36 Fulvio / Franzini 1588, Bl. 120r.  
 Abb. 37 Lauro 1615 (1637), Taf. 91.  
 Abb. 38 Lauro 1615 (1637), Taf. 92.  
 Abb. 39 Lauro 1615 (1637), Taf. 90.  
 Abb. 40 Lauro 1628 (1637), Taf. 142.  
 Abb. 41 Mascardi / Bona 1621, S. 75.  
 Abb. 42 Mascardi / Bona 1621, S. 46.  
 Abb. 43 Gamucci 1565, S. 20.  
 Abb. 44 Dosio / Cavalieri 1569, Taf. 23.  
 Abb. 45 Mascardi / Marcucci 1625, Bl. 1r.  
 Abb. 46 Fei / Totti 1627, S. 153.  
 Abb. 47 Fei / Totti 1627, S. 158.  
 Abb. 48 Maggi / De Rossi 1618, Taf. 77.  
 Abb. 49 Maggi / De Rossi 1618, Taf. 39.

- Abb. 50      Giovannoli 1616 (1619), Taf. 60.  
Abb. 51      Giovannoli 1616 (1619), Taf. 61.  
Abb. 52      Jatta 1992, Abb. 43.  
Abb. 53      Jatta 1992, Abb. 44.  
Abb. 54      Graevius 1694–1699, Bd. 4, Taf. 5.  
Abb. 55      Settis 1995, Kat. 11.  
Abb. 56      Settis 1995, Kat. 15.  
Abb. 57      Settis 1995, Kat. 18.  
Abb. 58      Settis 1995, Kat. 46.  
Abb. 59      Settis 1995, Kat. 47.  
Abb. 60      Settis 1995, Kat. 48.  
Abb. 61      Settis 1995, Kat. 49.  
Abb. 62      Settis 1995, Kat. 50.  
Abb. 63      Robinson 1979, S. 178, Kat. 10.  
Abb. 64      Robinson 1979, S. 90, Kat. 18.  
Abb. 65      Steland 1989, S. 30, Abb. 4.  
Abb. 66      Forlani Tempesti 1973, Abb. 57.  
Abb. 67      Massar / De Vesme 1971, Kat. 827.  
Abb. 68      Massar / De Vesme 1971, Kat. 834.  
Abb. 69      Stoschek 1999, Abb. 25.  
Abb. 70      Stoschek 1999, Abb. 24.  
Abb. 71      Rom, Museo di Roma, MR 20047.  
Abb. 72      Giovanni Battista Piranesi e la veduta a Roma e a Venezia 1990, S. 60.  
Abb. 73      Fontana 1725, Taf. 6.  
Abb. 74      Fontana 1725, Taf. 19.  
Abb. 75      Fontana 1725, Taf. 20.  
Abb. 76      Coen 1996, S. 75.  
Abb. 77      Vasi 1773, Taf. gegenüber S. 84.  
Abb. 78      Vasi 1804, Taf. gegenüber S. 116.  
Abb. 79      Vasi 1804, Taf. gegenüber S. 118.  
Abb. 80      Ficacci 2000, S. 112.  
Abb. 81      Ficacci 2000, S. 111.  
Abb. 82      Ficacci 2000, S. 172.  
Abb. 83      Ficacci 2000, S. 207.  
Abb. 84      Ficacci 2000, S. 207.  
Abb. 85      Ficacci 2000, S. 212.  
Abb. 86      Ficacci 2000, S. 696.  
Abb. 87      Höper 1999, Abb. 279.  
Abb. 88      Höper 1999, Abb. 280.  
Abb. 89      Höper 1999, Abb. 281.  
Abb. 90      Rom, Bibliotheca Hertziana, Be 3218-3990 gr raro.  
Abb. 91      Rom, Bibliotheca Hertziana, Be 3218-3990 gr raro.  
Abb. 92      Rossini 1817, Taf. 26.  
Abb. 93      Rossini 1817, Taf. 4.  
Abb. 94      Rossini 1817, Taf. 25.  
Abb. 95      Rossini 1823, Taf. 76.  
Abb. 96      Rossini 1823, Taf. 77.  
Abb. 97      Rossini 1823, Taf. 78.  
Abb. 98      Rossini 1823, Taf. 79.  
Abb. 99      Rossini 1823, Taf. 80.  
Abb. 100     Rossini 1823, Taf. 81.

- Abb. 101 Fiorani / Bonetti o. J. (ca. 1990), Abb. 24.  
Abb. 102 Pirazzoli 1990, S. 70, Abb. 76.  
Abb. 103 Pirazzoli 1990, S. 52, Abb. 61.  
Abb. 104 Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato S. p. A. / Cristina Brusaglia (Entwurf):  
Briefmarkenblock, 2004.  
Abb. 105 Corriere della Sera. Roma Night & Day. Guida ai ristoranti, 2004.  
Abb. 106 Messeflyer, „A Roma i sapori d'Europa, Gusti d'Europa“, 2004.  
Abb. 107 Alberto Alessi / Francesco Moschini, Ausstellungsflyer,  
„transalpinarchitettura.01“, 2001.

Abbildungen, die nicht als Reproduktionen ausgewiesen sind, basieren auf Fotografien nach Originalen durch die Verfasserin.





## **Abbildungsteil**





Abb. 1  
Anonym, Vergil der Zauberer (Kat. 1)

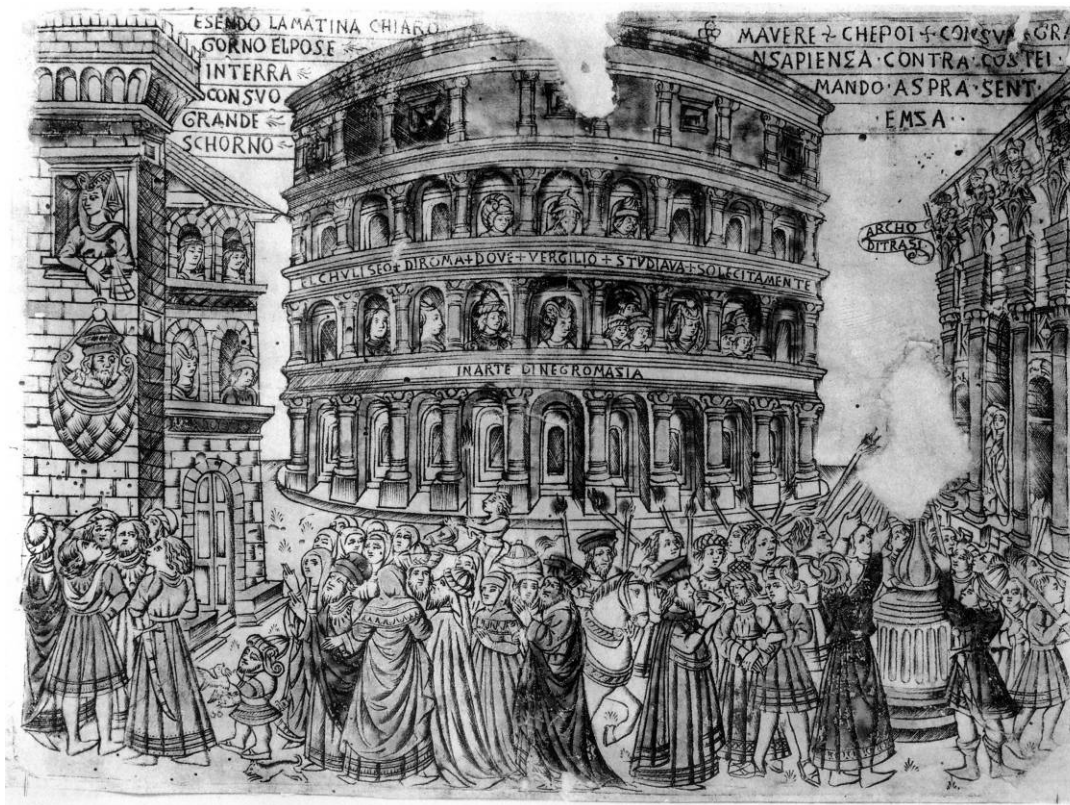


Abb. 2  
Anonym, Vergil der Zauberer (Kat. 2)

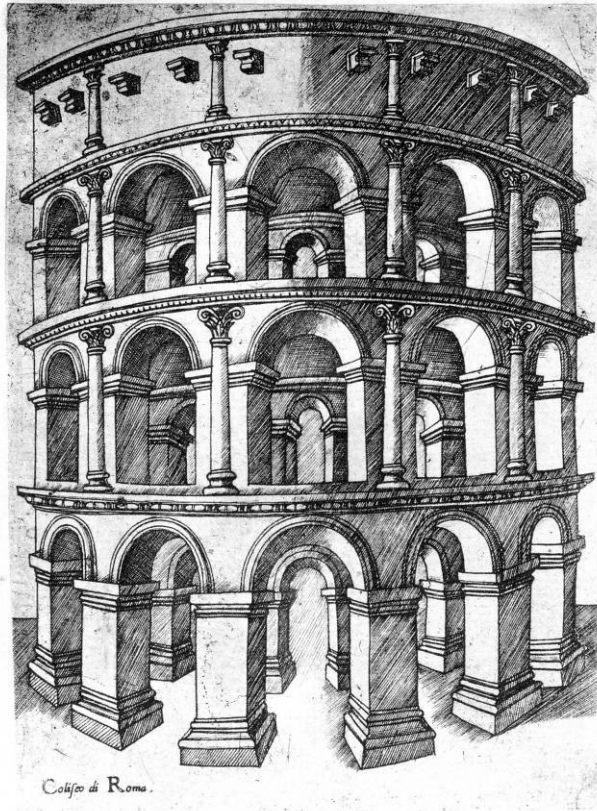


Abb. 3  
Anonym, Coliseo di Roma (Kat. 3)



Abb. 4  
Jacopo, Filippo Foresti, Supplementum Chronicarum, 1490 (Kat. 4)

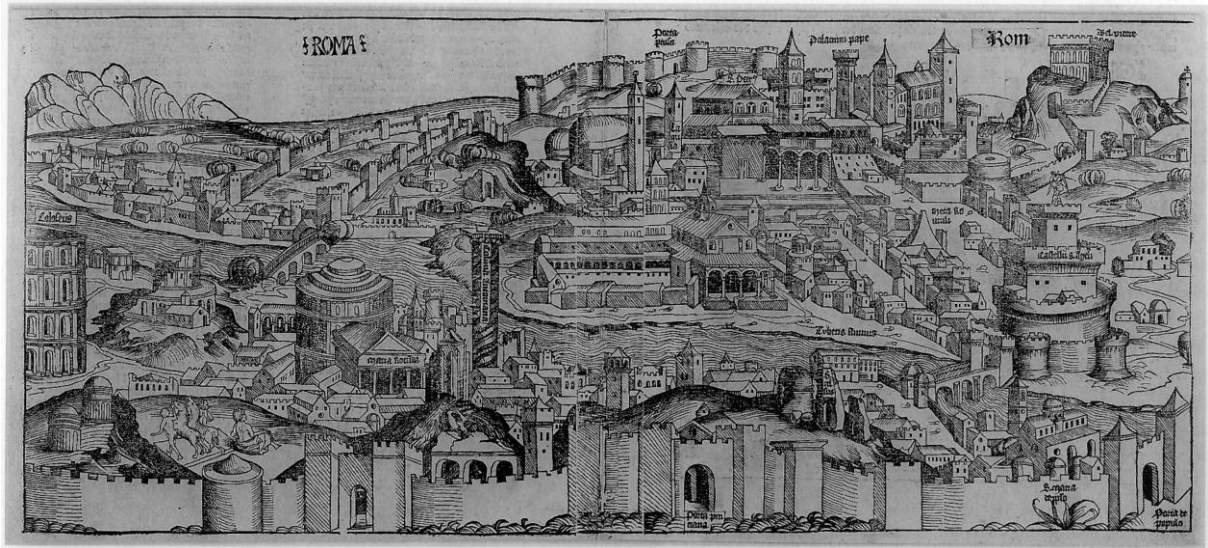


Abb. 5  
Hartmann Schedel, Liber chronicarum, 1493 (Kat. 5)

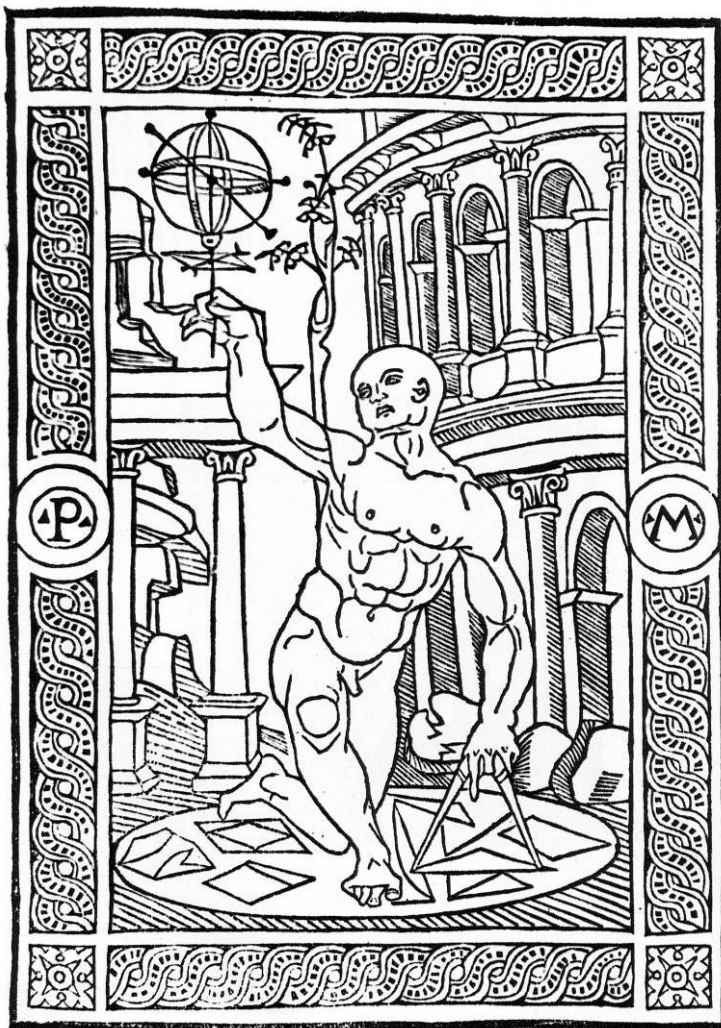


Abb. 6  
Anonym, Antiquarie prospettive Romane (Kat. 7)





Abb. 7  
 Marco Dente, Entellus und Dares (Kat. 10)

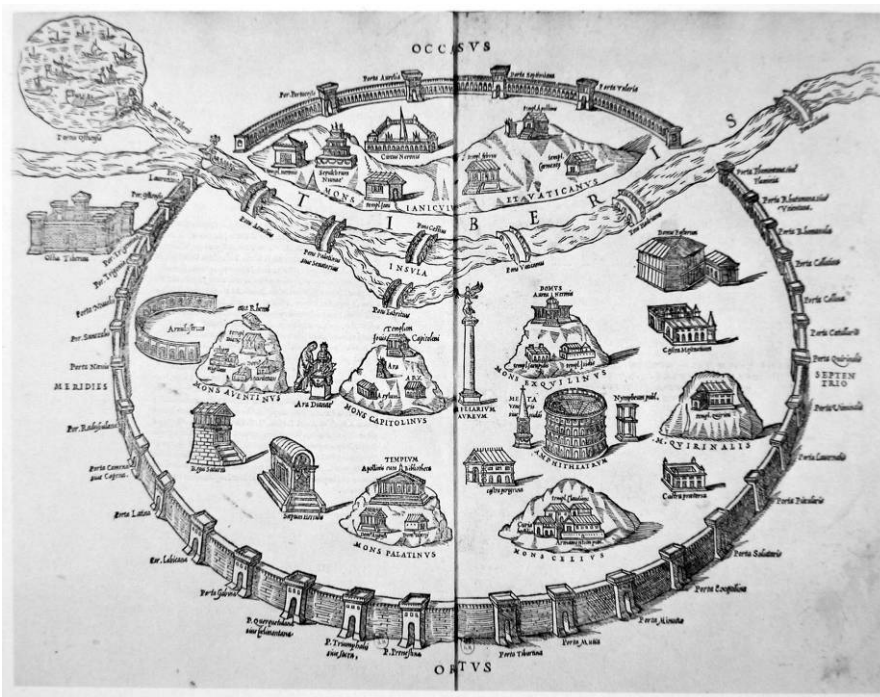


Abb. 8  
 Marco Fabio Calvo, Antiquae Urbis Romae cum Regionibus Simulachrum, 1527 (Kat. 11)

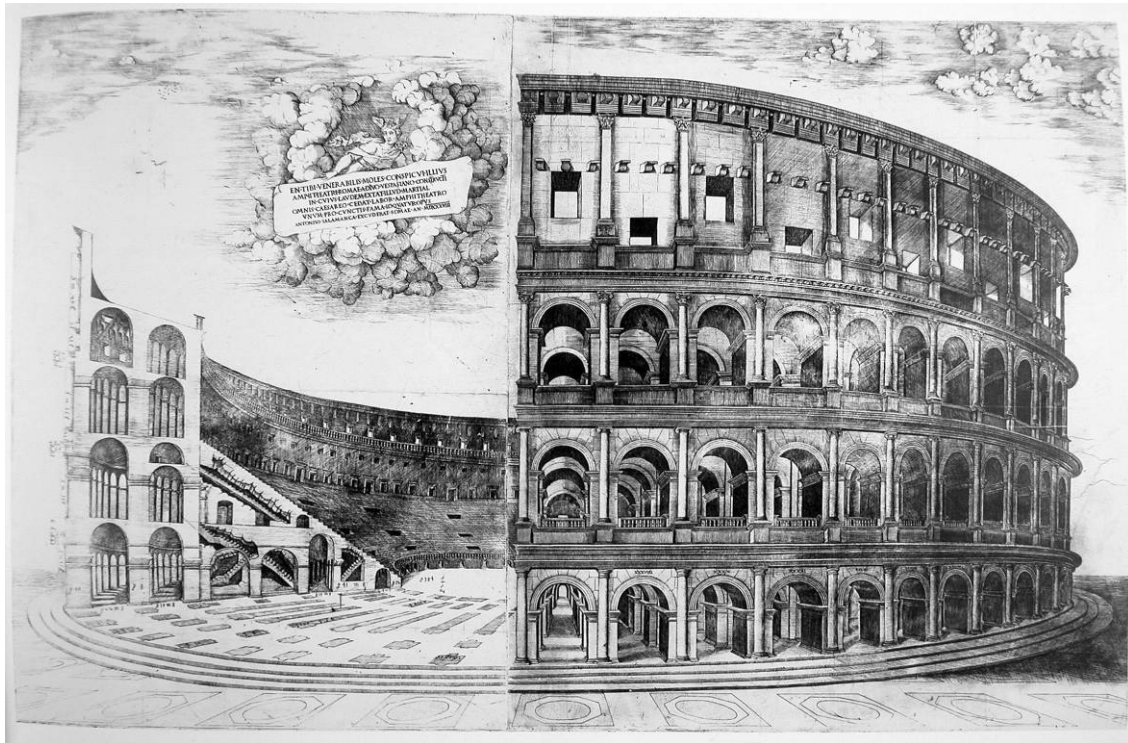


Abb. 9  
Antonio Salamanca, Amphitheatrum Romae, 1538 (Kat. 12)

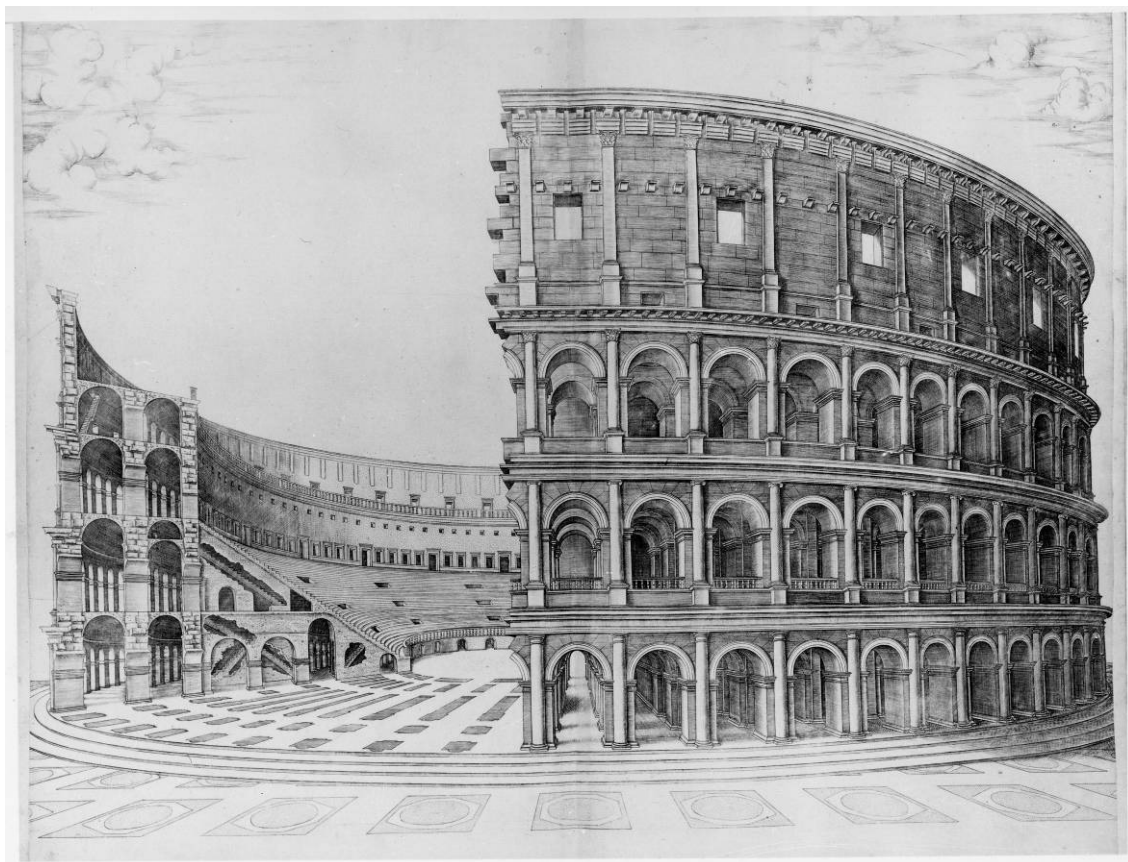


Abb. 10  
Antoine Lafréry, Speculum Romanae Magnificentiae (Kat. 13)

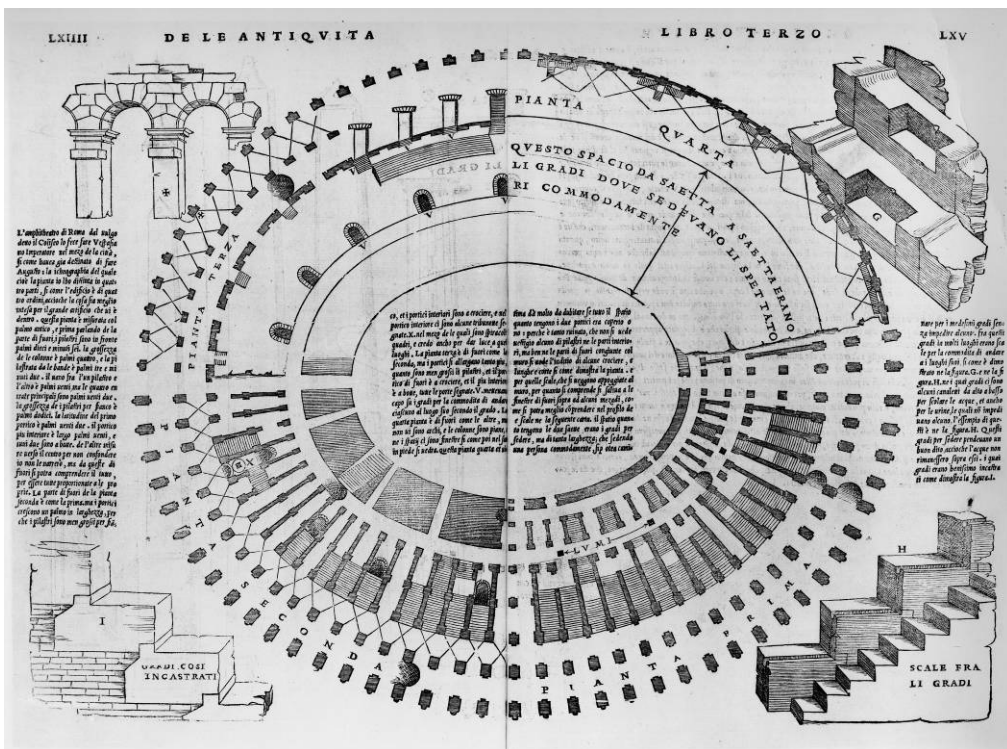


Abb. 11–12  
 Sebastiano Serlio, Il Terzo Libro, Frontispiz und S. 64-65, 1540 (Kat. 14)



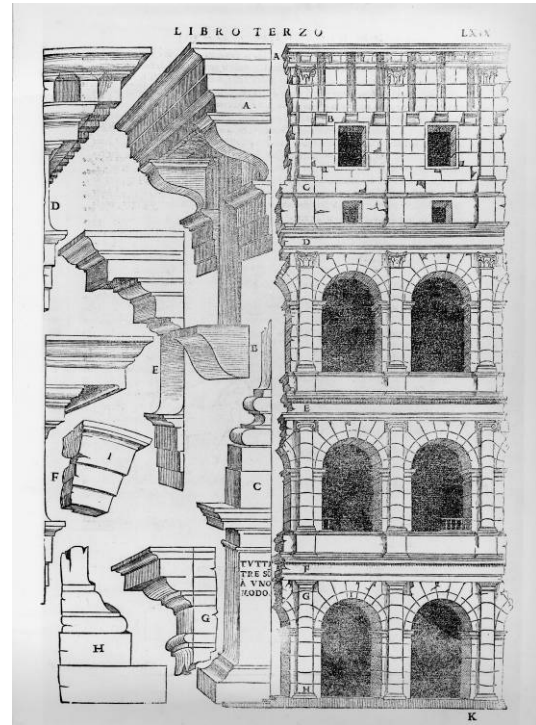
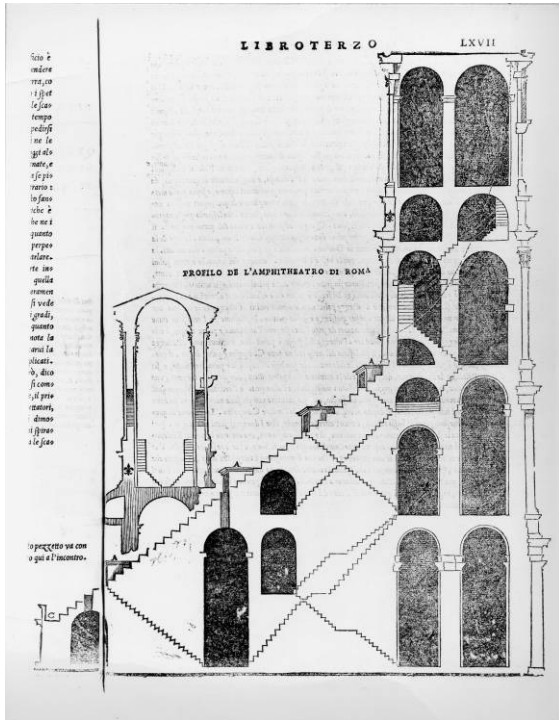


Abb. 13–14  
 Sebastiano Serlio, Il Terzo Libro, S. 67 und 69, 1540 (Kat. 14)

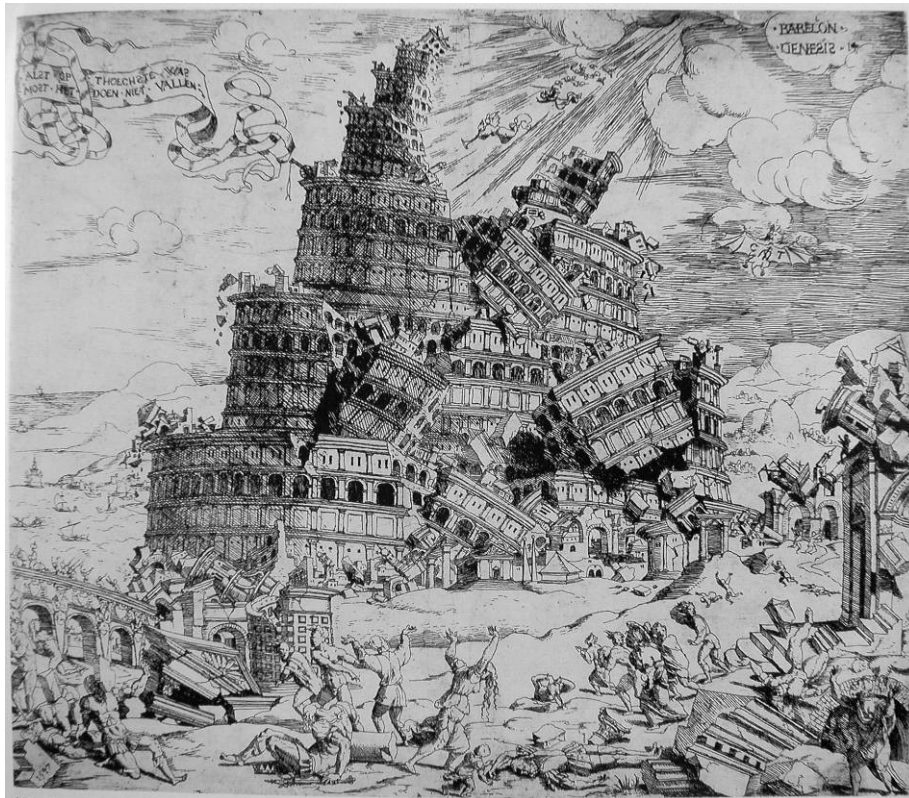


Abb. 15  
 Cornelis Teunissen-Anthoniszoon, Turmbau zu Babel, 1547 (Kat. 15)

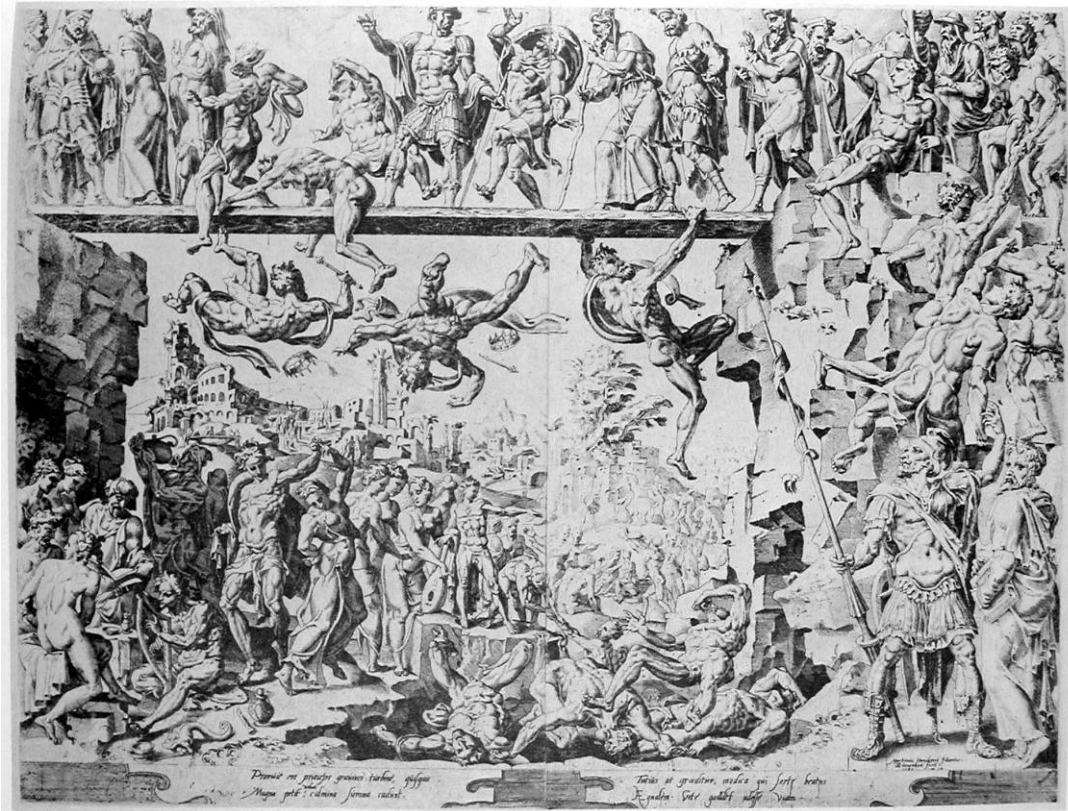


Abb. 16  
Marten van Heemskerck, Allegorie auf die Gefahr des menschlichen Ehrgeizes, 1549  
(Kat. 16)



Abb. 17  
Marten van Heemskerck, Landschaft mit dem heiligen Hieronymus, 1552 (Kat. 17)



Abb. 18  
Marten van Heemskerck, Amphitheatrum sive Arena (Kat. 18)



Abb. 19  
Marten van Heemskerck, Amphitheatrum, 1572 (Kat. 20)



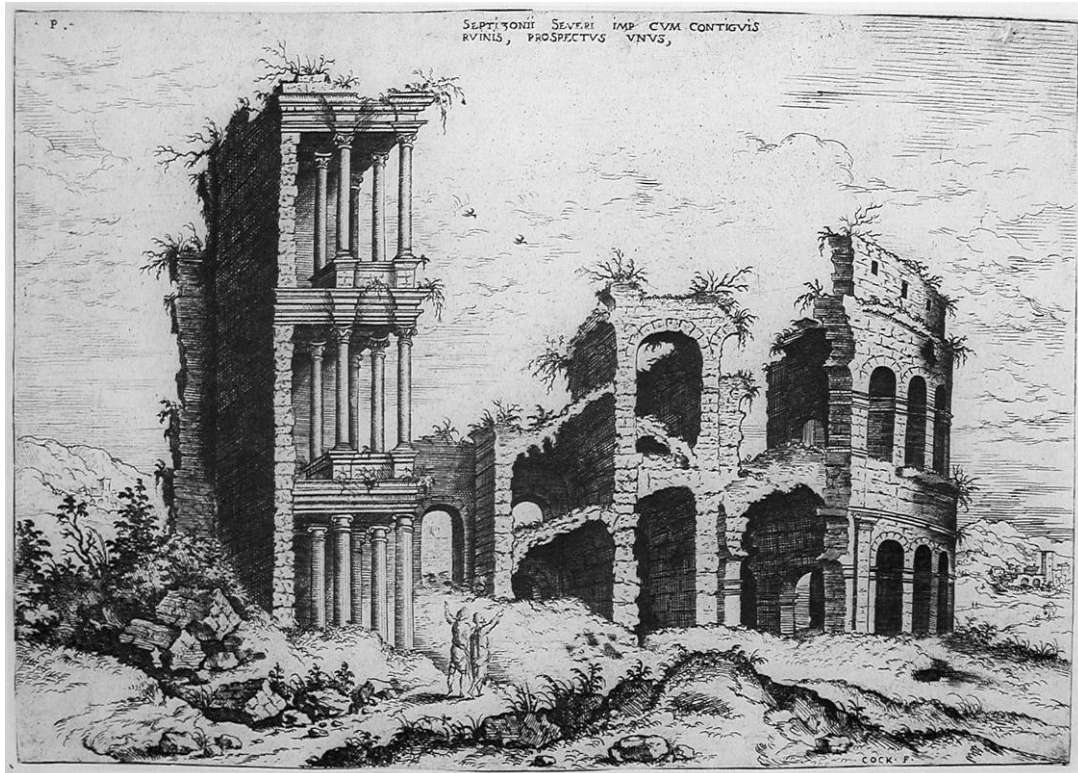


Abb. 20–21  
Hieronymus Cock, *Præcipua aliquot Romanæ Antiquitatis Ruinarum Monumenta*, 1. und 14.  
Tafel, 1551 (Kat. 21)

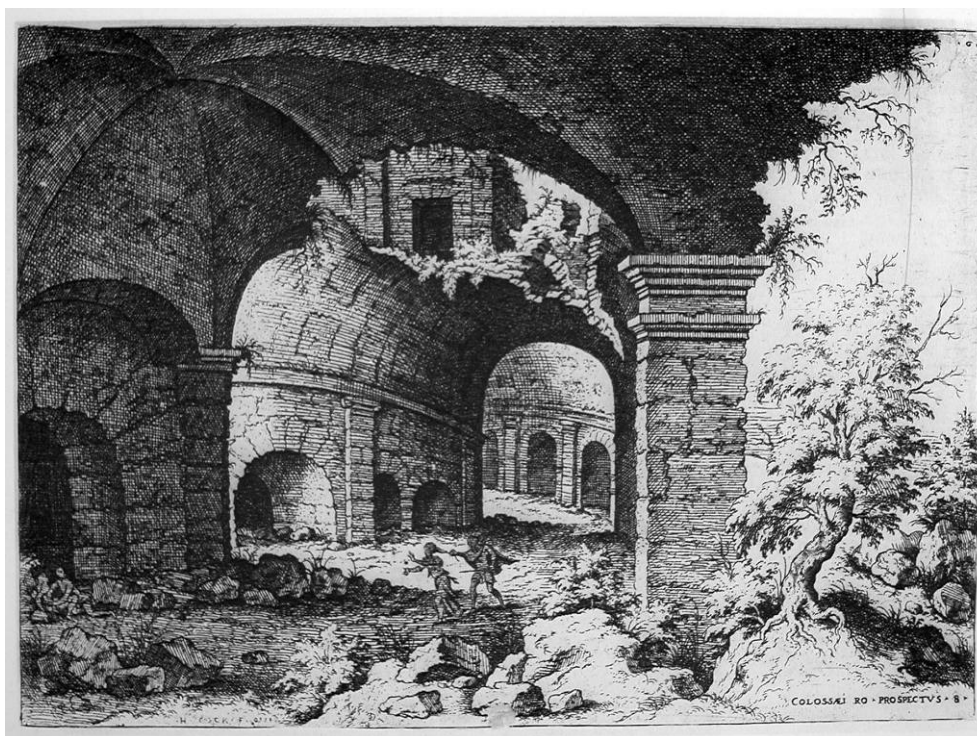
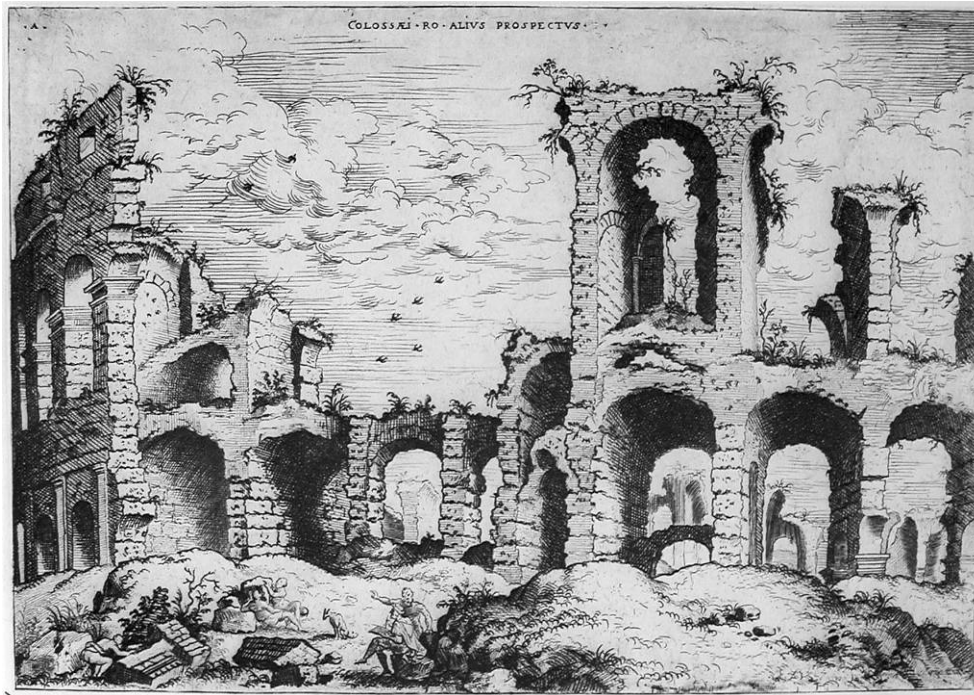


Abb. 22–23  
Hieronymus Cock, *Praecipua aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monumenta*, 2. und 8.  
Tafel, 1551 (Kat. 21)



Abb. 24  
Hieronymus Cock, Ansicht des Kolosseums vom Palatin, 1561 (Kat. 22)

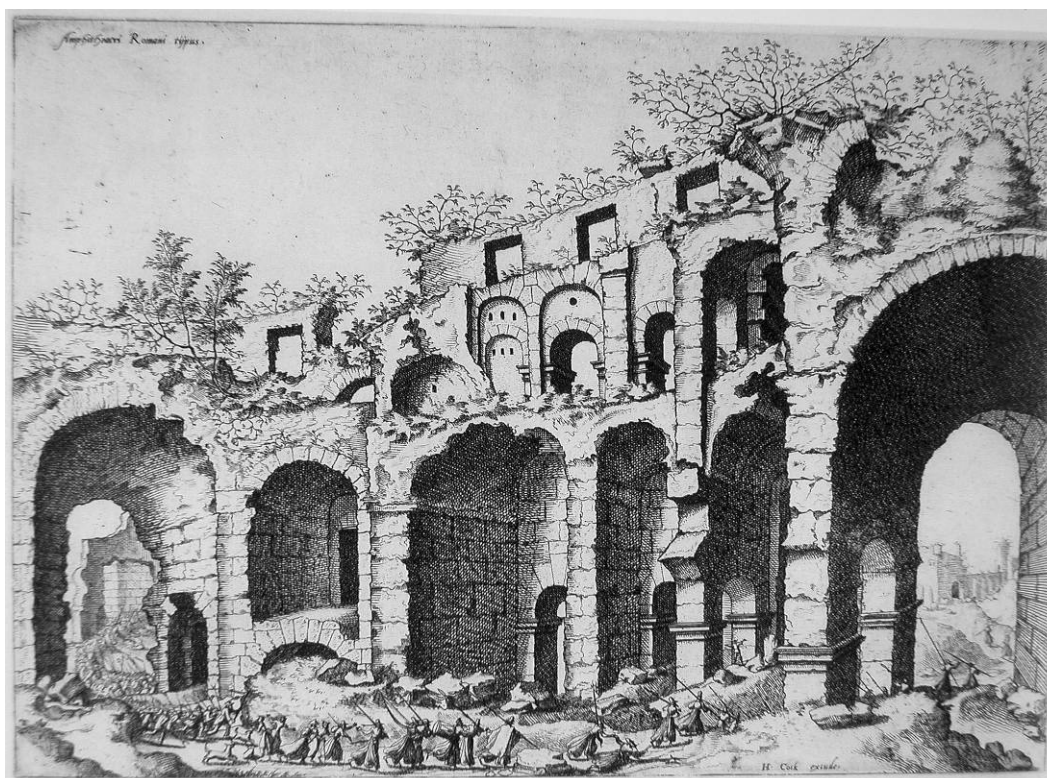


Abb. 25  
Hieronymus Cock, Innenansicht des Kolosseums, 1561 (Kat. 22)



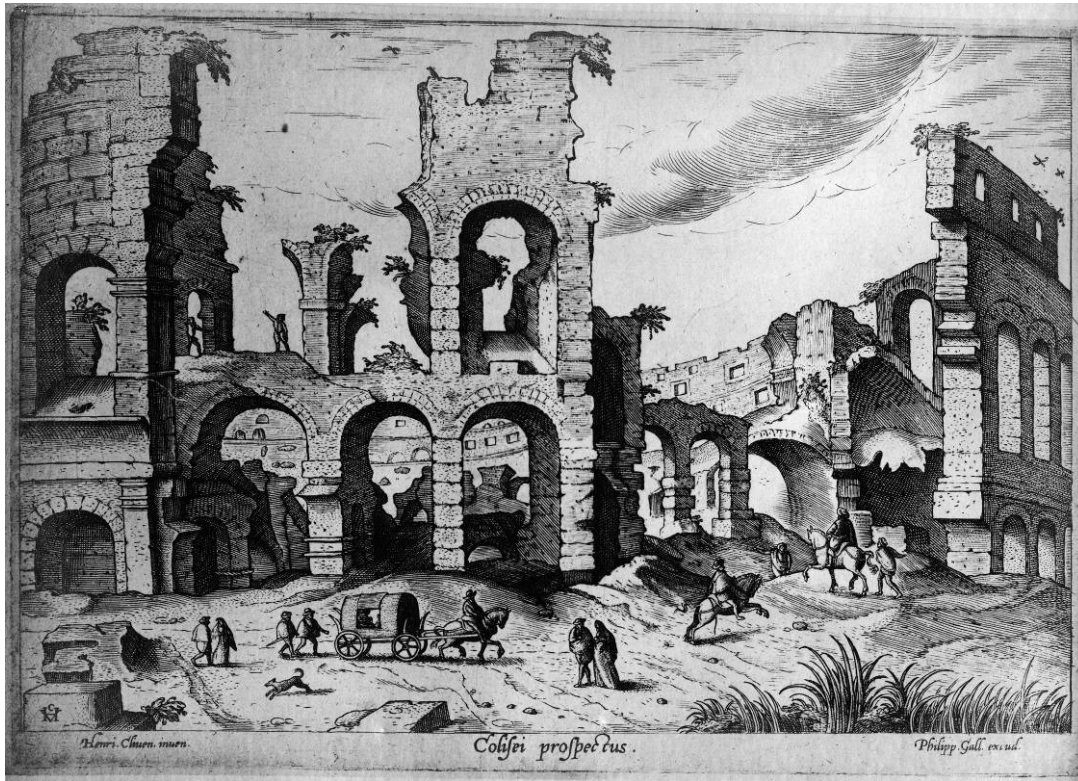


Abb. 26–27  
Theodor Galle, Ruinarum vari Prospectus Ruriumque aliquot Delineationes, 2. und 3. Tafel  
(Kat. 24)

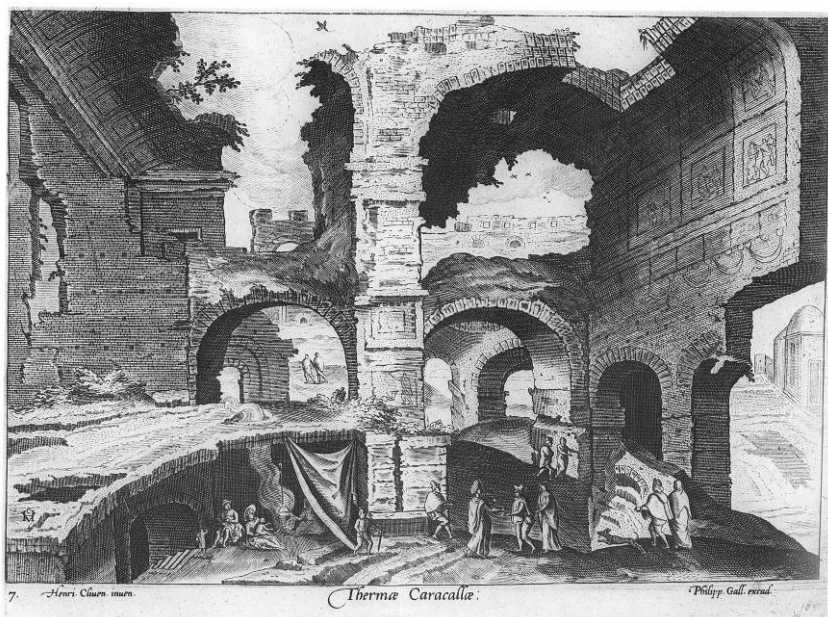
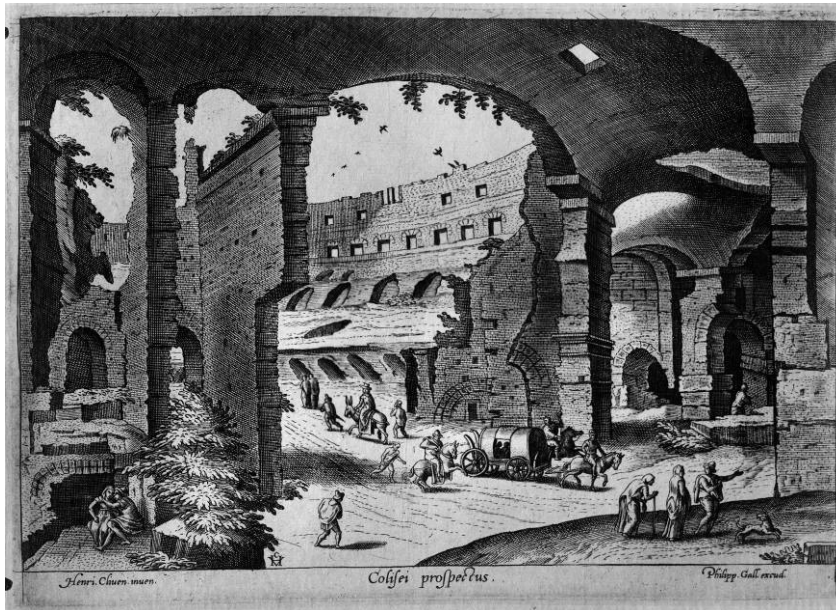


Abb. 28–30  
Theodor Galle,  
Ruinarum vari  
Prospectus Ruriumque  
aliquot Delineationes,  
4., 6. und 7. Tafel  
(Kat. 24)





Abb. 31  
 Étienne Du Pérac, I Vestigi dell' Antichità di Roma, 16. Tafel, 1575 (Kat. 26)

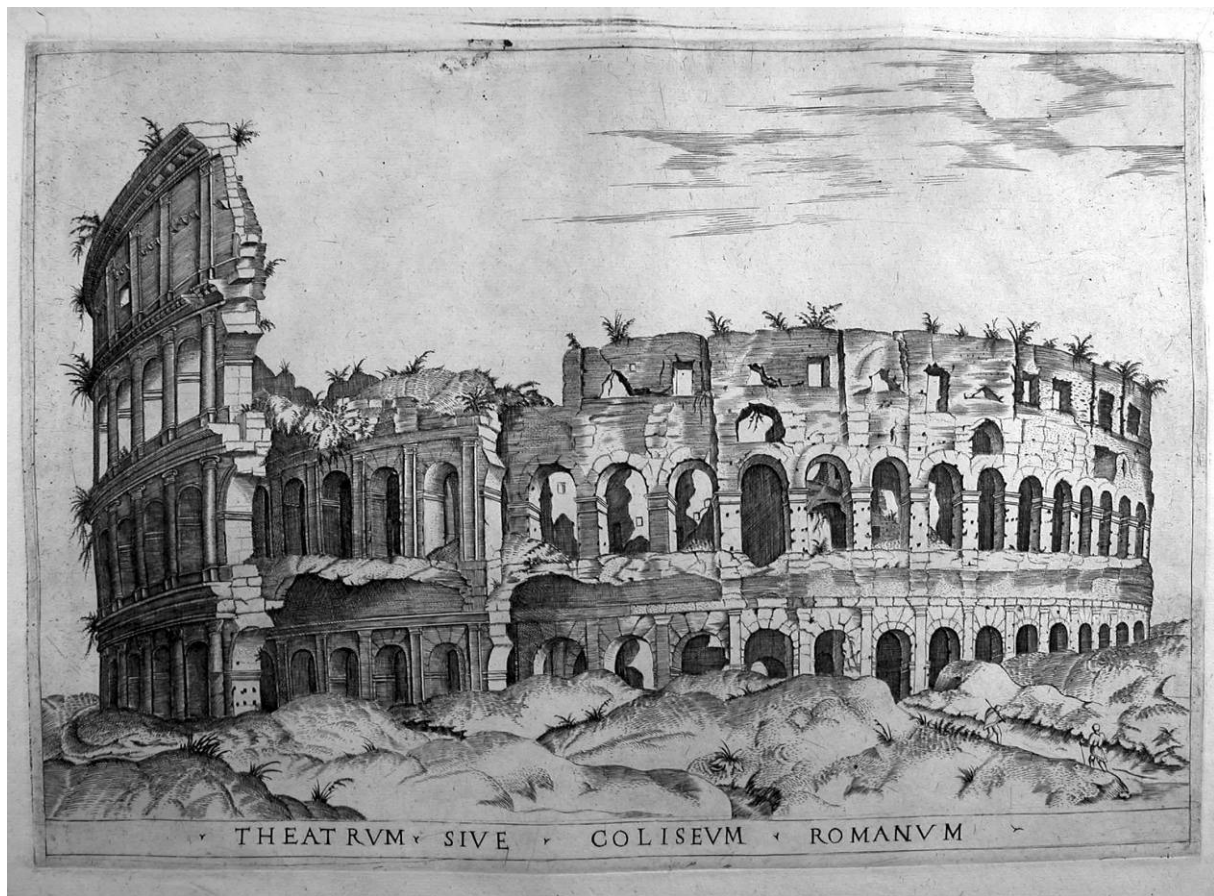


Abb. 32  
 Antoine Lafréry, Speculum Romanae Magnificentiae (Kat. 25)

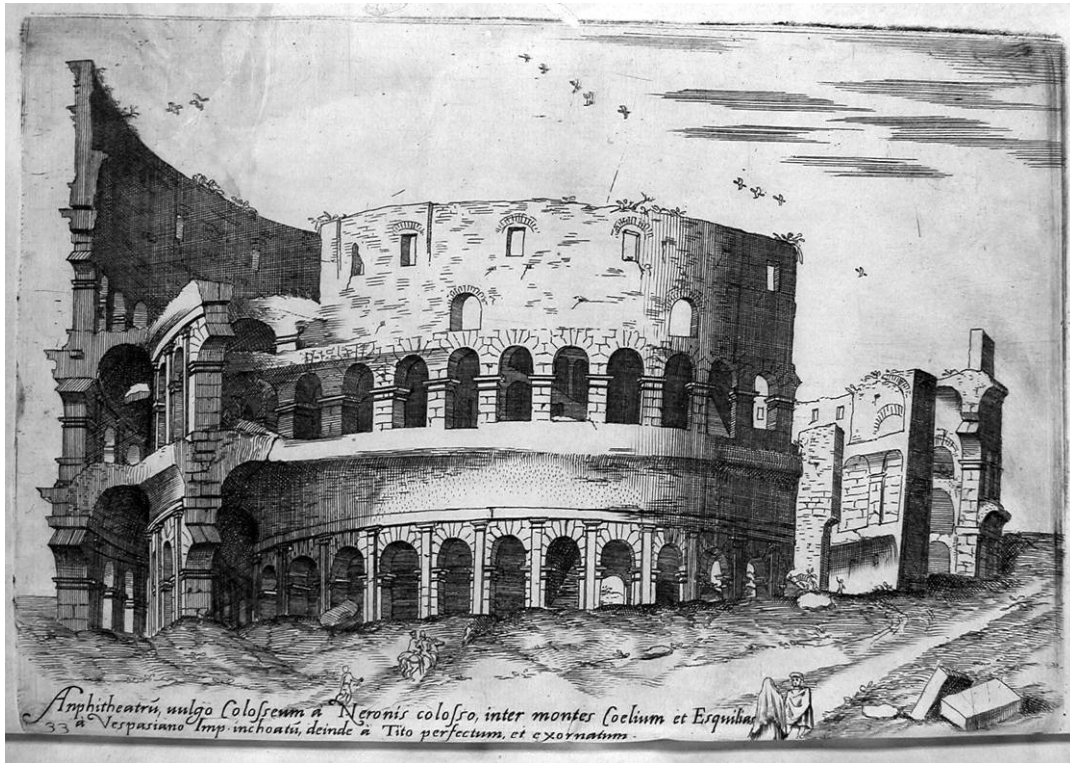


Abb. 33  
Giovanni Antonio Dosio, *Urbis Romae Aedificiorum Illustrumquae supersunt Reliquiae*, 33.  
Tafel, 1569 (Kat. 29)



Abb. 34  
Bernardo Gamucci, *Libri Quattro dell' Antichità della Città di Roma*, S. 48, 1565 (Kat. 27)



Abb. 35  
 Vincenzo Scamozzi, Discorsi sopra l'Antichità di Roma, Frontispiz, 1582 (Kat. 30)



Abb. 36  
 Andrea Fulvio, Girolamo Franzini, L'Antichità di Roma, Bl. 120r, 1588 (Kat. 32)







Abb. 39  
Giacomo Lauro, Antiquae Urbis Splendoris Complementum, 90. Tafel, 1615 (Kat. 36)



Abb. 40  
Giacomo Lauro, Antiquae Urbis Vestigia, 142. Tafel, 1628 (Kat. 37)



Abb. 41–42

Giacomo Mascardi, *Le Cose Maravigliose dell'Alma Città di Roma*, S. 75 und S. 46, 1621 (Kat. 38)



Abb. 43

Bernardo Gamucci, *Libri Quattro dell'Antichità della Città di Roma*, S. 20, 1565 (Kat. 27)



Abb. 44

Giovanni Antonio Dosio, *Urbis Romae Aedificiorum Illustriumquae supersunt Reliquiae*, 23. Tafel, 1569 (Kat. 29)



Abb. 45  
 Giacomo Crulli de Marcucci, Giacomo Mascardi, *Grandezze della Città di Roma*, Bl. 1r, 1625  
 (Kat. 40)

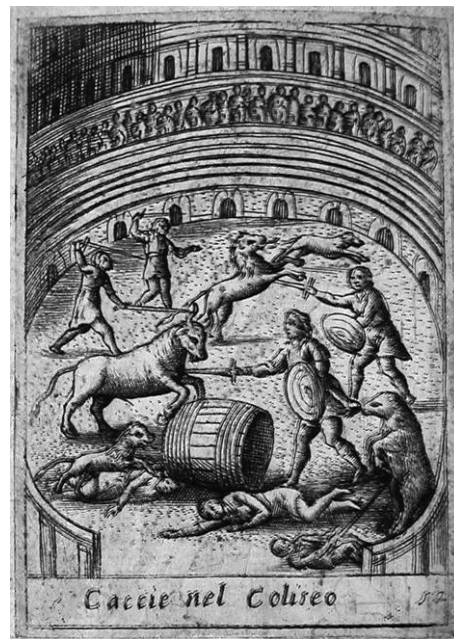
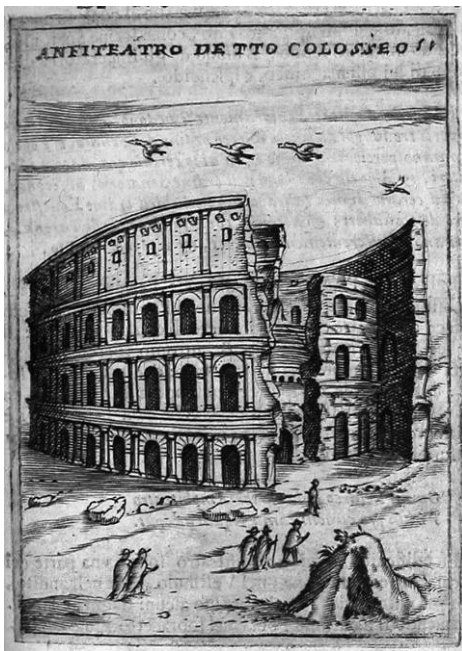


Abb. 46–47  
 Andrea Fei, Pompilio Totti, *Ritratto di Roma Antica*, S. 153 und 158, 1627 (Kat. 42)

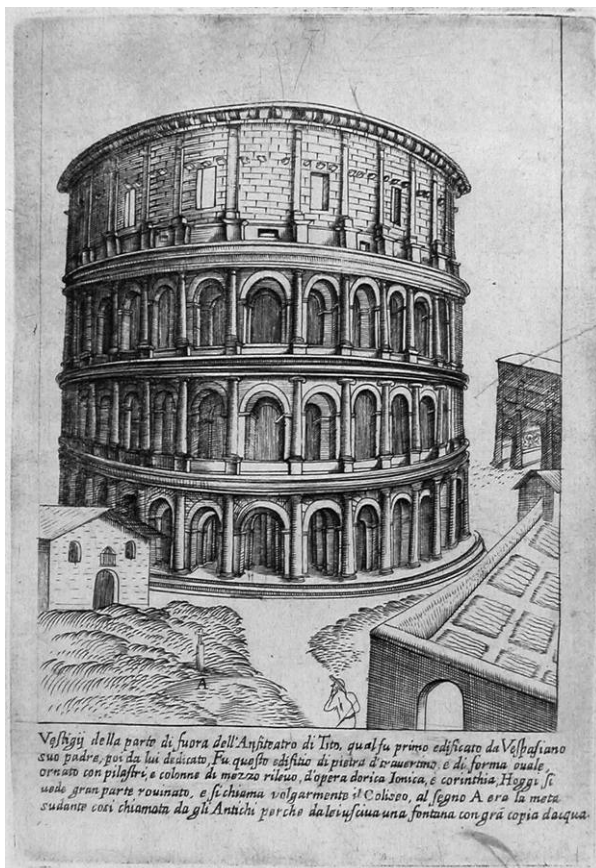
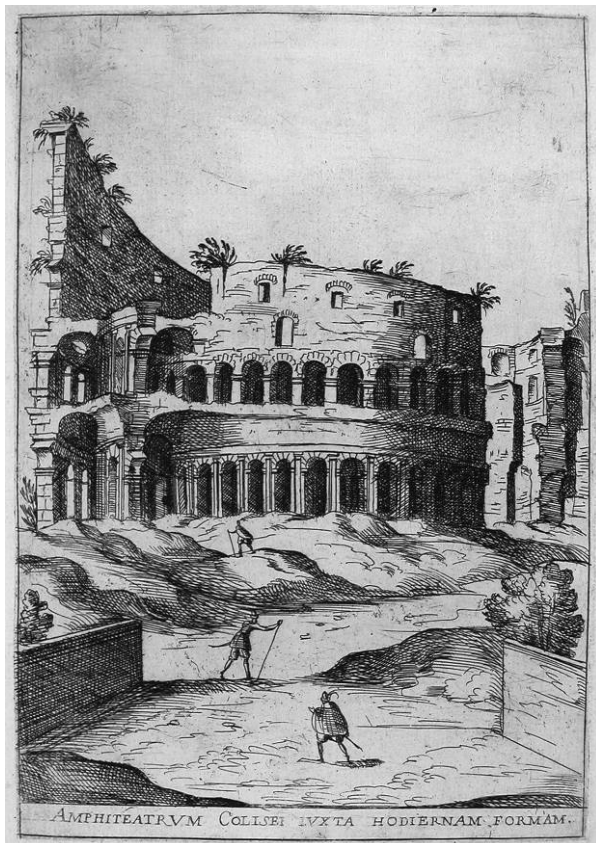


Abb. 48–49  
 Giovanni Maggi, Giuseppe De Rossi, Aedificiorum et Ruinarum Romae, 77. und 39. Tafel,  
 1618 (Kat. 46)



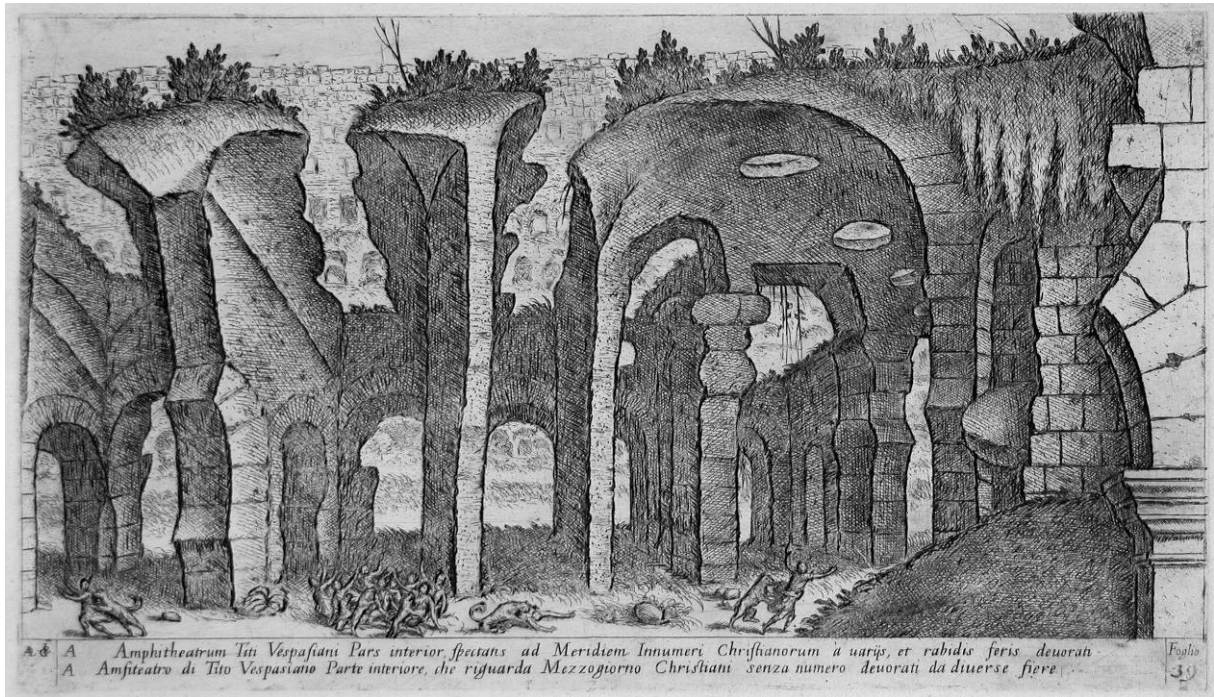
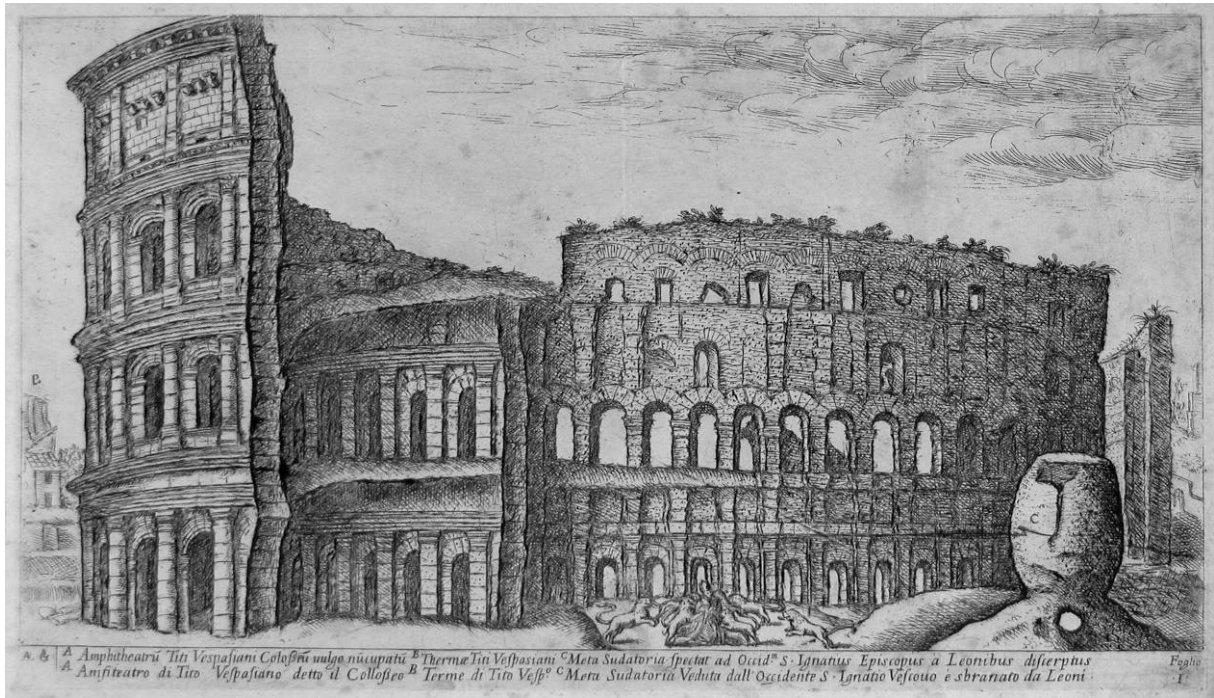


Abb. 50–51  
 Alò Giovannoli, Roma Antica, 60. und 61. Tafel, 1616 (Kat. 49)



Abb. 52–53  
 Lieven Cruyl, Prospectus Locorum Urbis Romae Insignium, 2. Tafel, Zustand 1666 und 1698  
 (Kat. 50)



Abb. 54  
Johannes Georgius Graevius, Thesaurus Antiquitatum Romanarum, 5. Tafel, 1697 (Kat. 51)

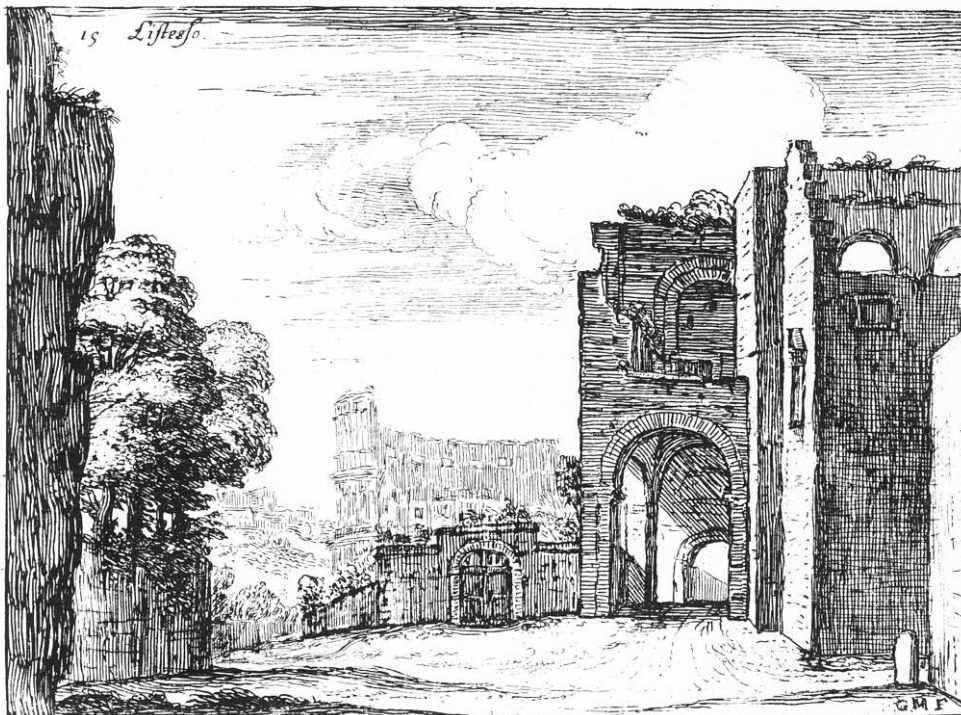
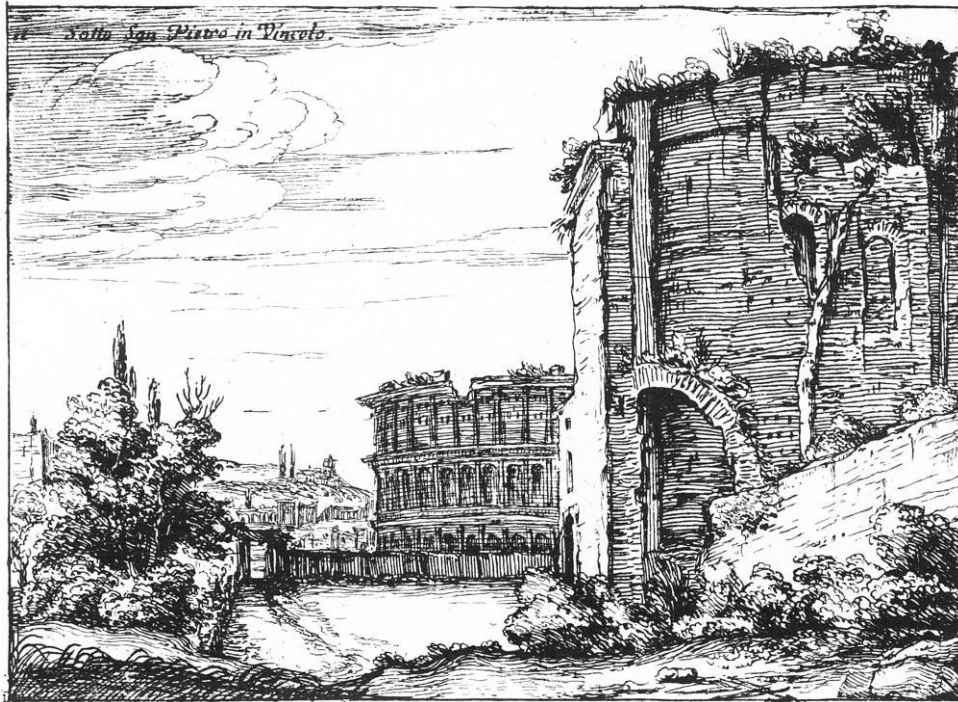


Abb. 55–56  
Giovanni Battista Mercati, *Alcune Vedute et Prospettive di Luoghi Dishabitati di Roma*, 11.  
und 15. Tafel, 1629 (Kat. 53)



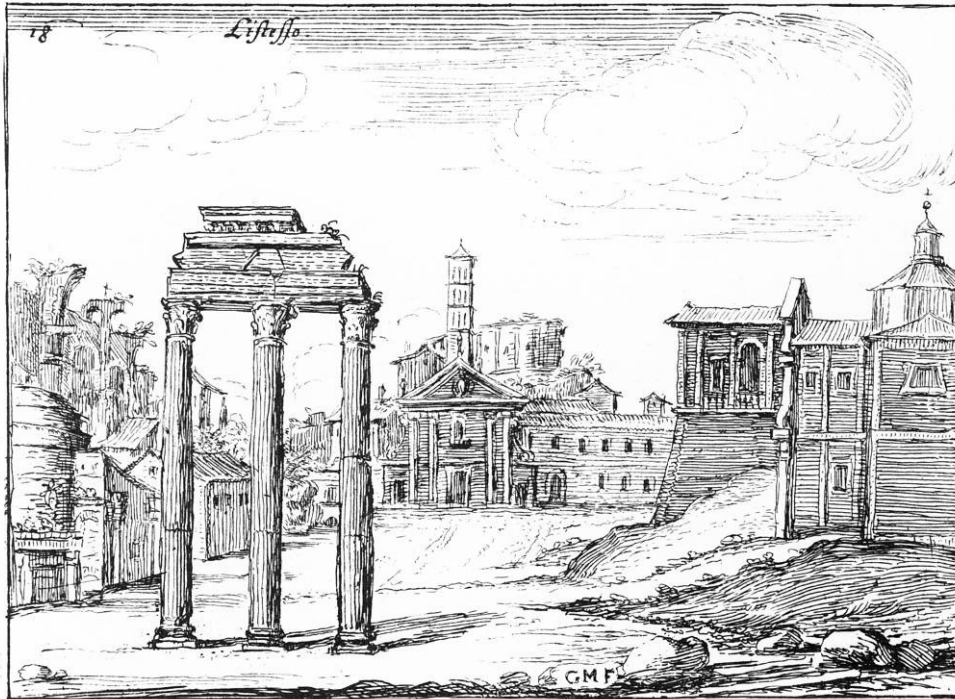


Abb. 57–58  
Giovanni Battista Mercati, *Alcune Vedute et Prospettive di Luoghi Dishabitati di Roma*, 18.  
und 46. Tafel, 1629 (Kat. 53)

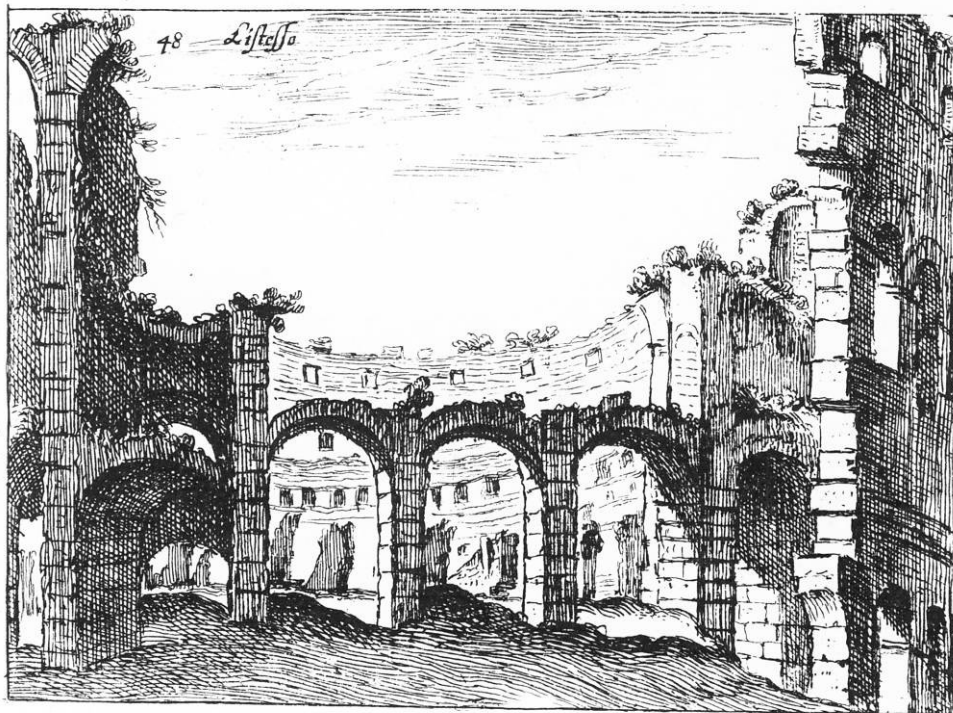
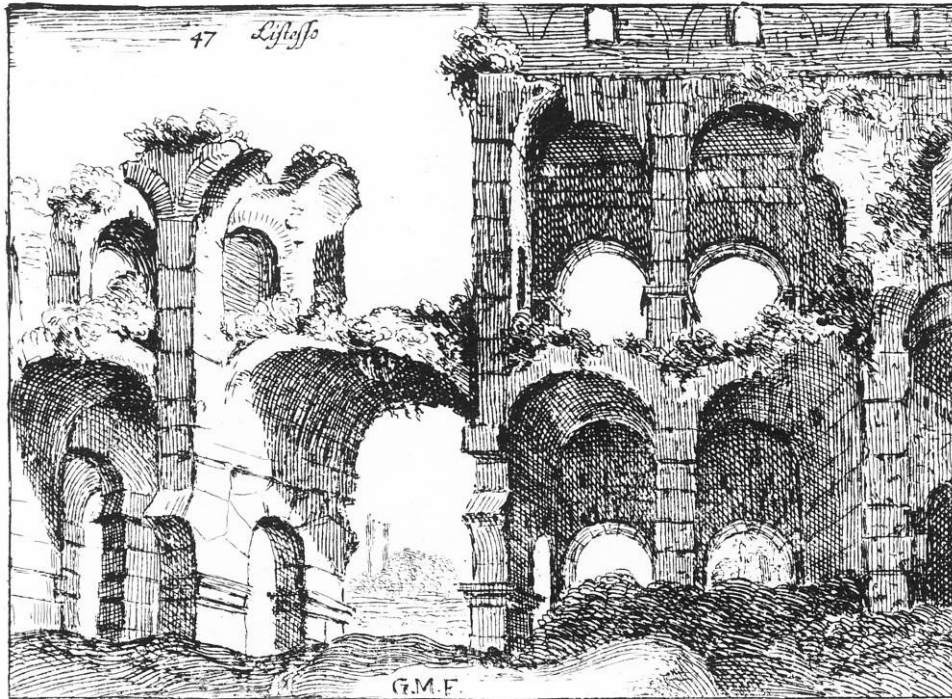


Abb. 59–60  
Giovanni Battista Mercati, *Alcune Vedute et Prospettive di Luoghi Dishabitati di Roma*, 47.  
und 48. Tafel, 1629 (Kat. 53)

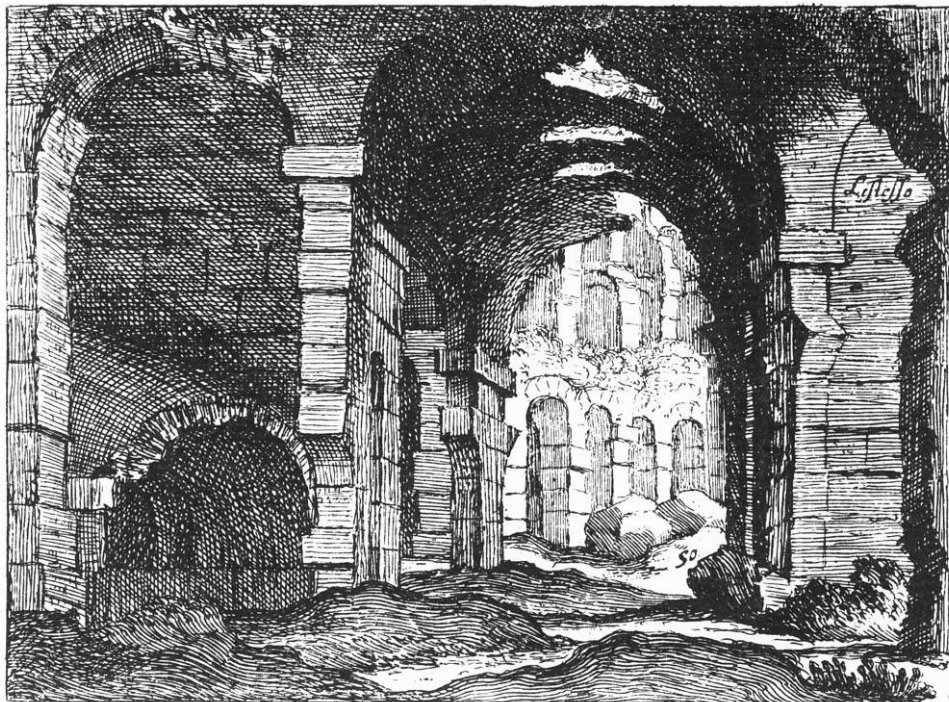
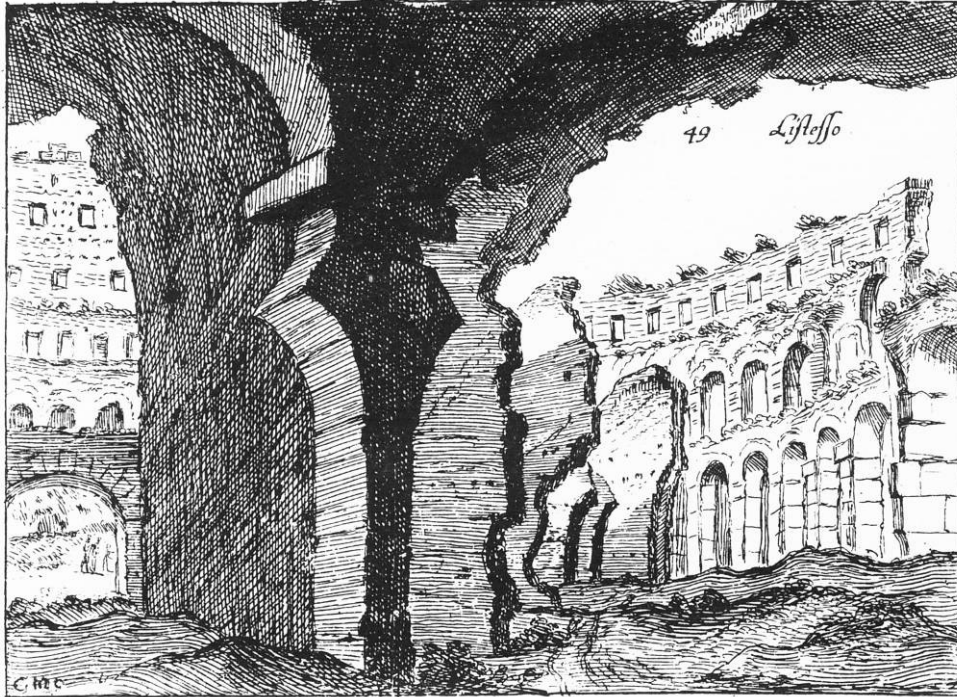


Abb. 61–62  
Giovanni Battista Mercati, *Alcune Vedute et Prospettive di Luoghi Dishabitati di Roma*, 49.  
und 50. Tafel, 1629 (Kat. 53)



Abb. 63  
 Bartolomäus Breenbergh, Verscheyden  
 Vervallen gebouwé Soo binnen als buyten  
 Romen, 10. Tafel, 1640 (Kat. 55)



Abb. 65  
 Jan Asselijn, Gabriel Perelle, Veue du  
 Colisée, 1646 (Kat. 57)

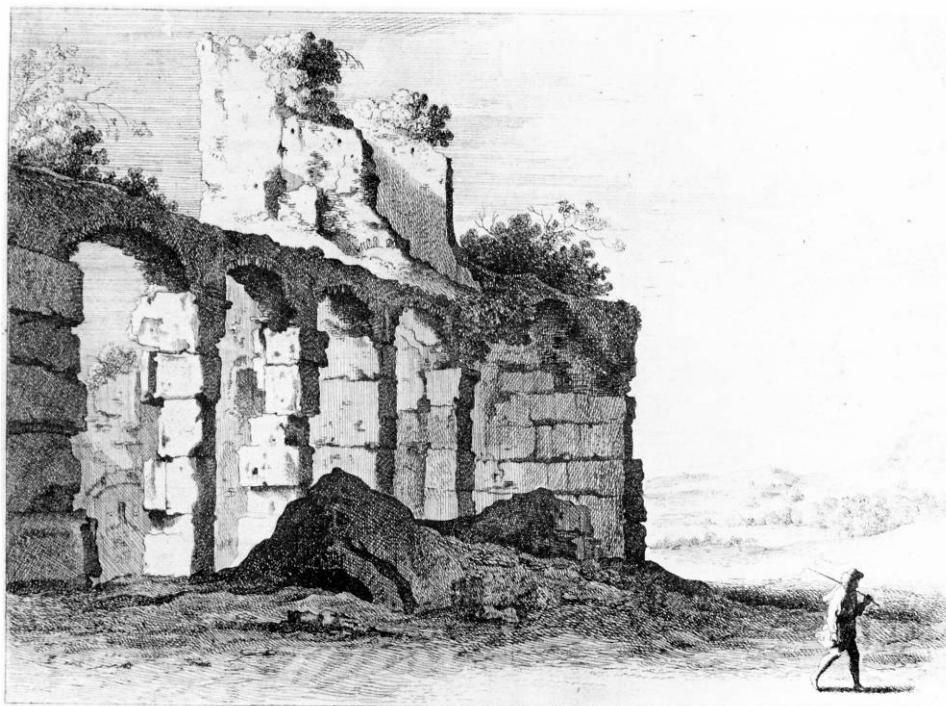


Abb. 64  
 Cornelis van Poelenburgh (Inventor), Jan Gerritsz. van Bronchorst (Stecher)  
 Serie von neun Ruinenansichten, 7. Tafel (Kat. 56)



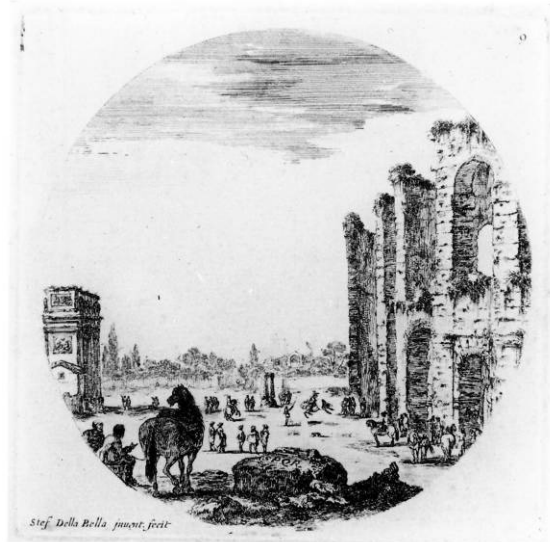
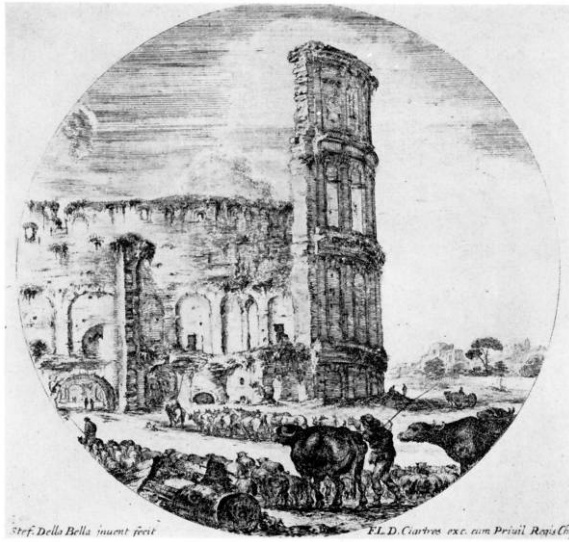


Abb. 66–67  
Stefano della Bella, Ansichten des Kolosseums (Kat. 61)

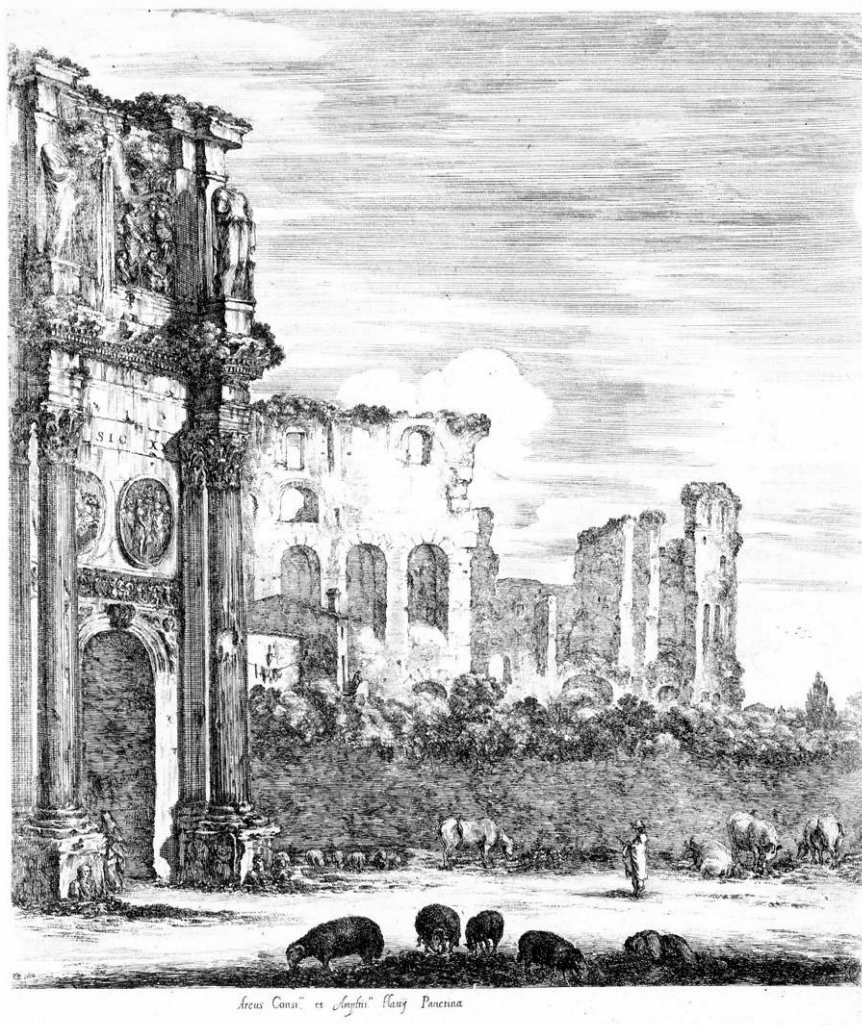


Abb. 68  
Stefano Della Bella, Ansicht des Kolosseums und des Konstantinsbogens 1656 (Kat. 62)

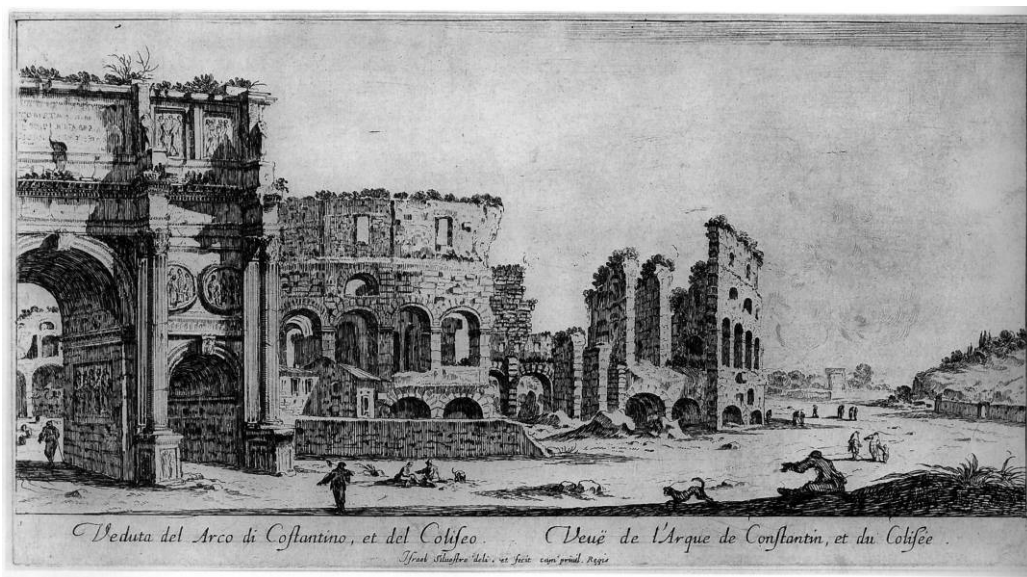


Abb. 69–70  
 Israël Silvestre, Ansichten des Kolosseums (Kat. 64)



Abb. 71  
 Israël Silvestre, Innenansicht  
 des Kolosseums (Kat. 65)

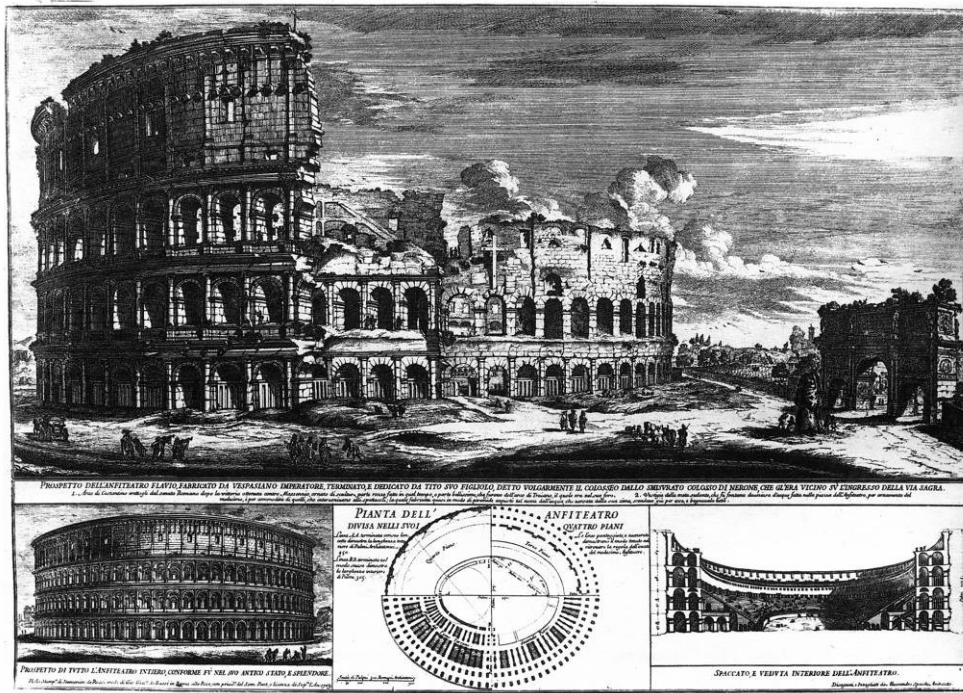


Abb. 72  
 Alessandro Specchi, Ruinenbild und Rekonstruktionen des Kolosseums, 1703 (Kat. 68)

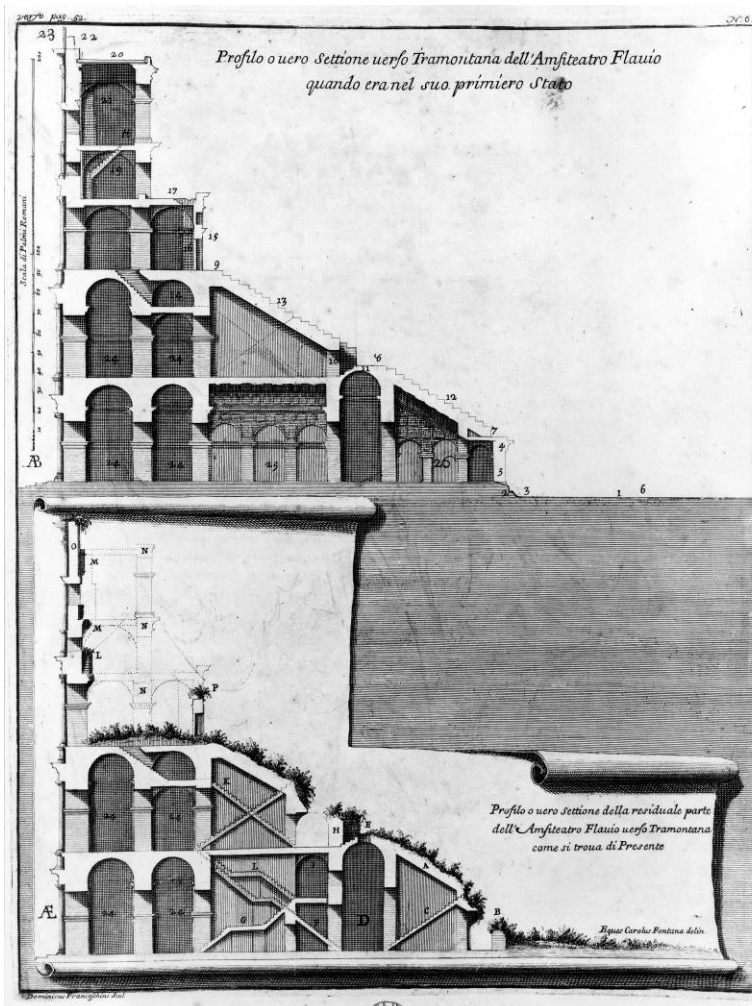


Abb. 73  
 Carlo Fontana, L'Anfiteatro Flavio, 6. Tafel, 1725 (Kat. 75)

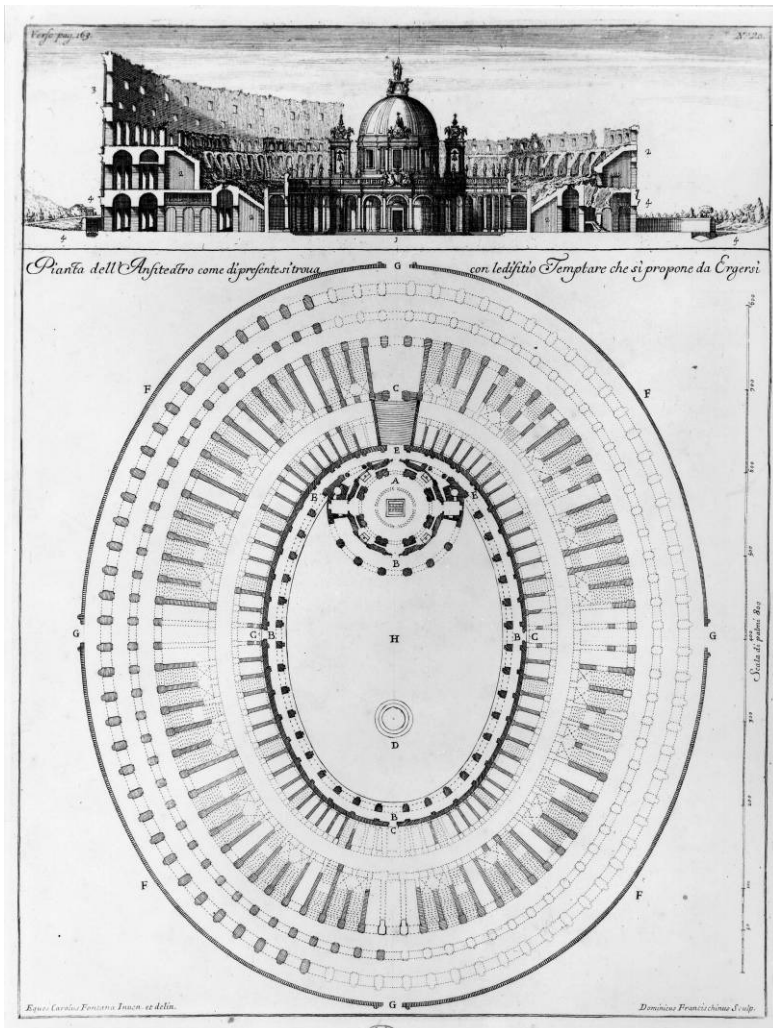
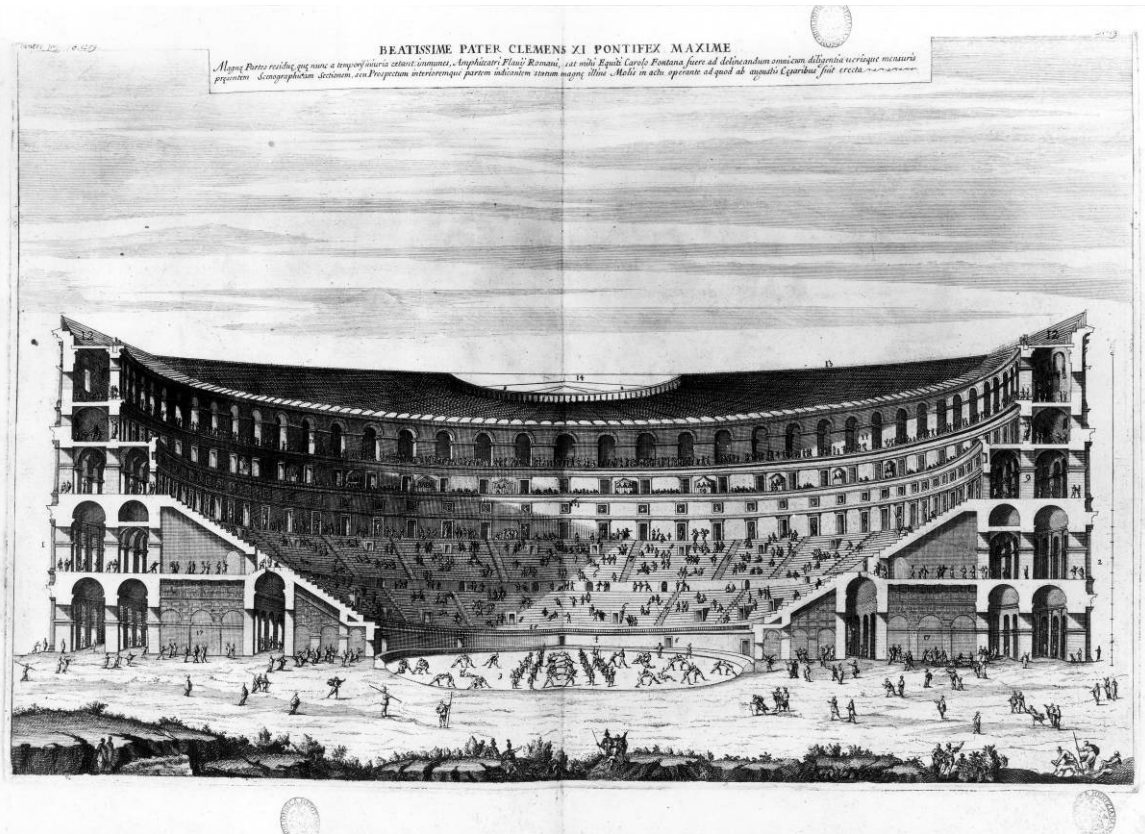


Abb. 74–75  
Carlo Fontana, L'Anfiteatro  
Flavio, 19. und 20. Tafel,  
1725 (Kat. 75)



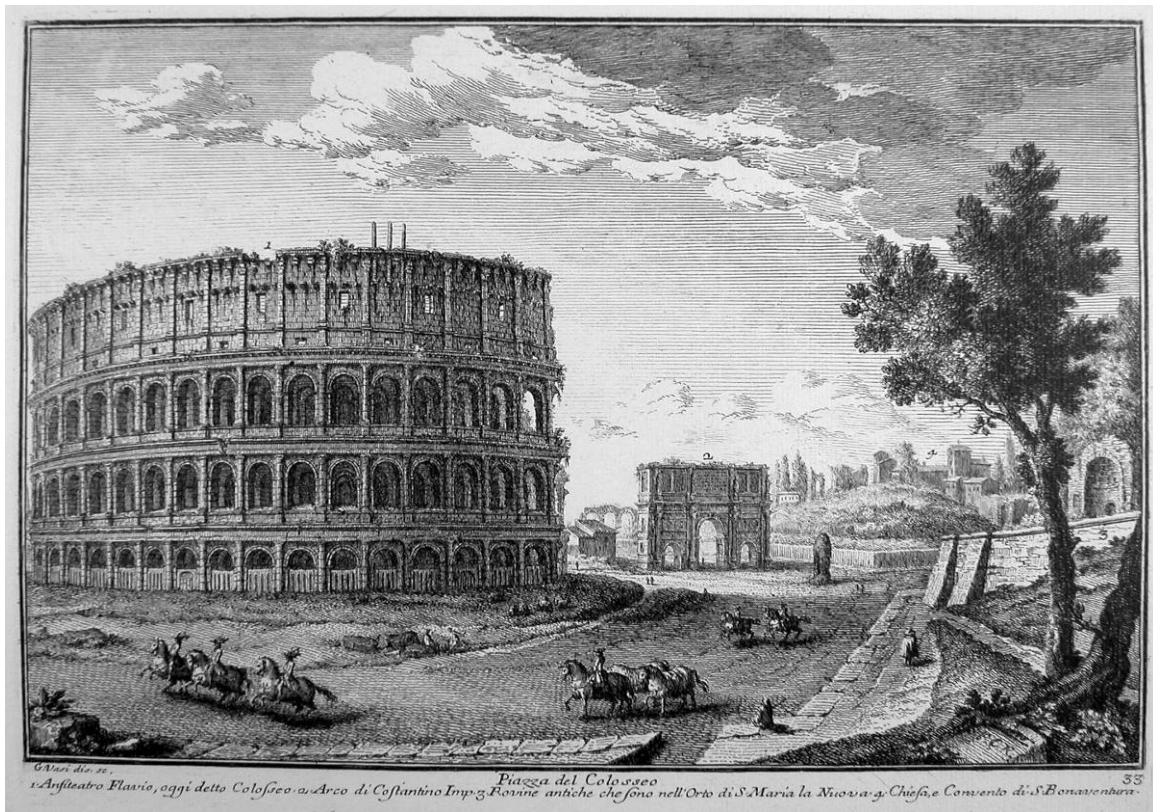


Abb. 76  
 Giuseppe Vasi, *Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna*, 33. Tafel, 1752 (Kat. 86)



Abb. 77  
 Giuseppe Vasi, *Itineraire Instructif de Rome*, Tafel gegenüber S. 84, 1773 (Kat. 87)

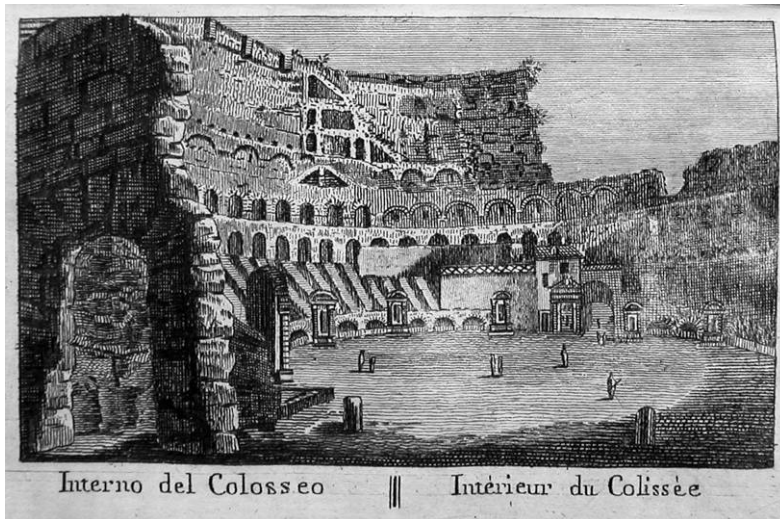
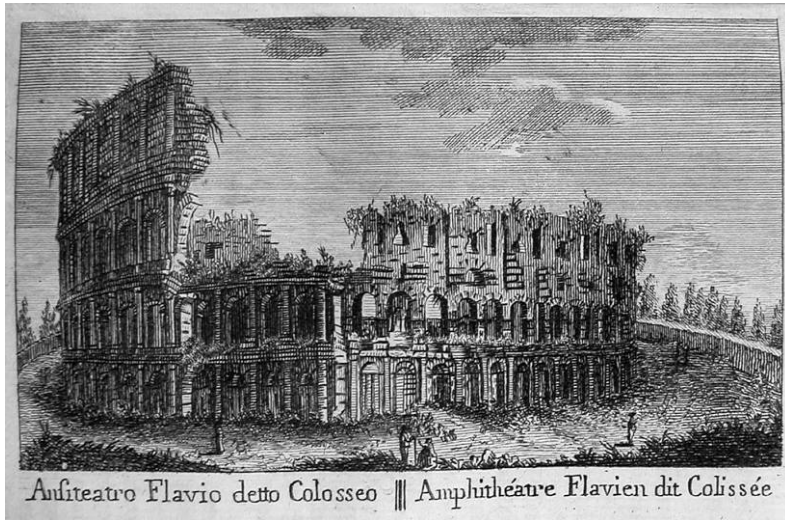


Abb. 78–79

Mariano Vasi, *Itinerario Istruttivo di Roma*, Tafeln gegenüber S. 116 und 118, 1804 (Kat. 90)

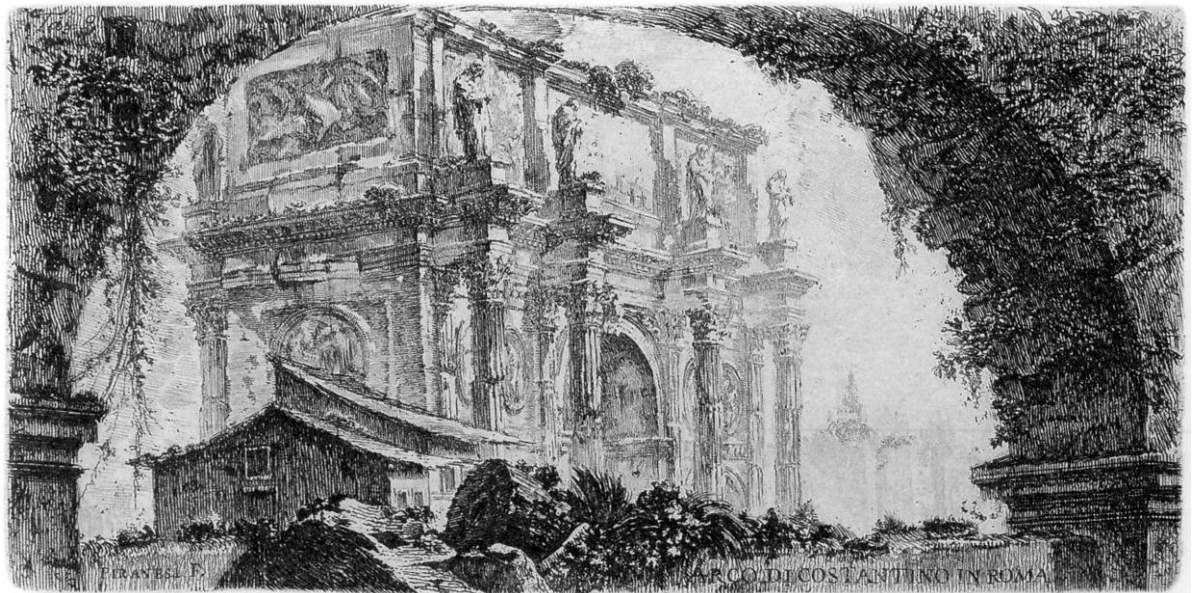
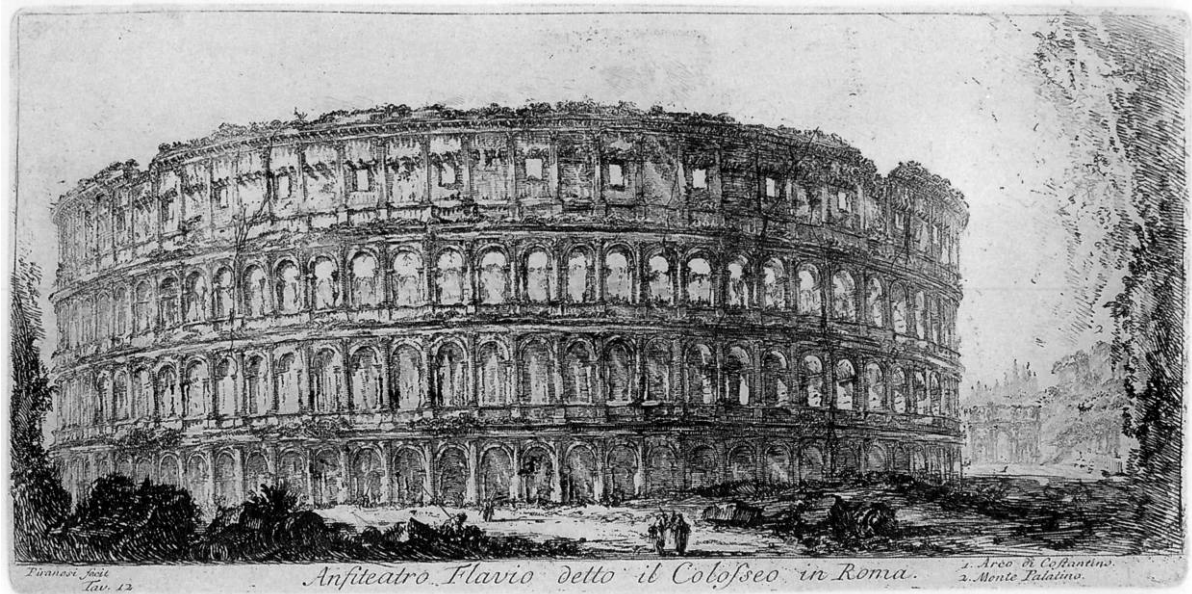


Abb. 80–81

Giovanni Battista Piranesi, *Antichita Romane de' Tempi della Repubblica, e de' primi Imperatori*, 12. und 9. Tafel, 1748 (Kat. 82)

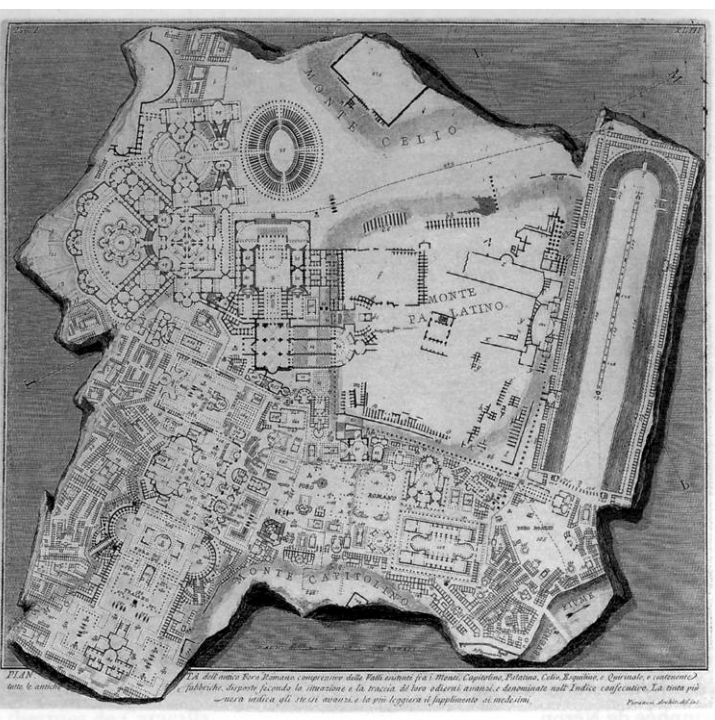
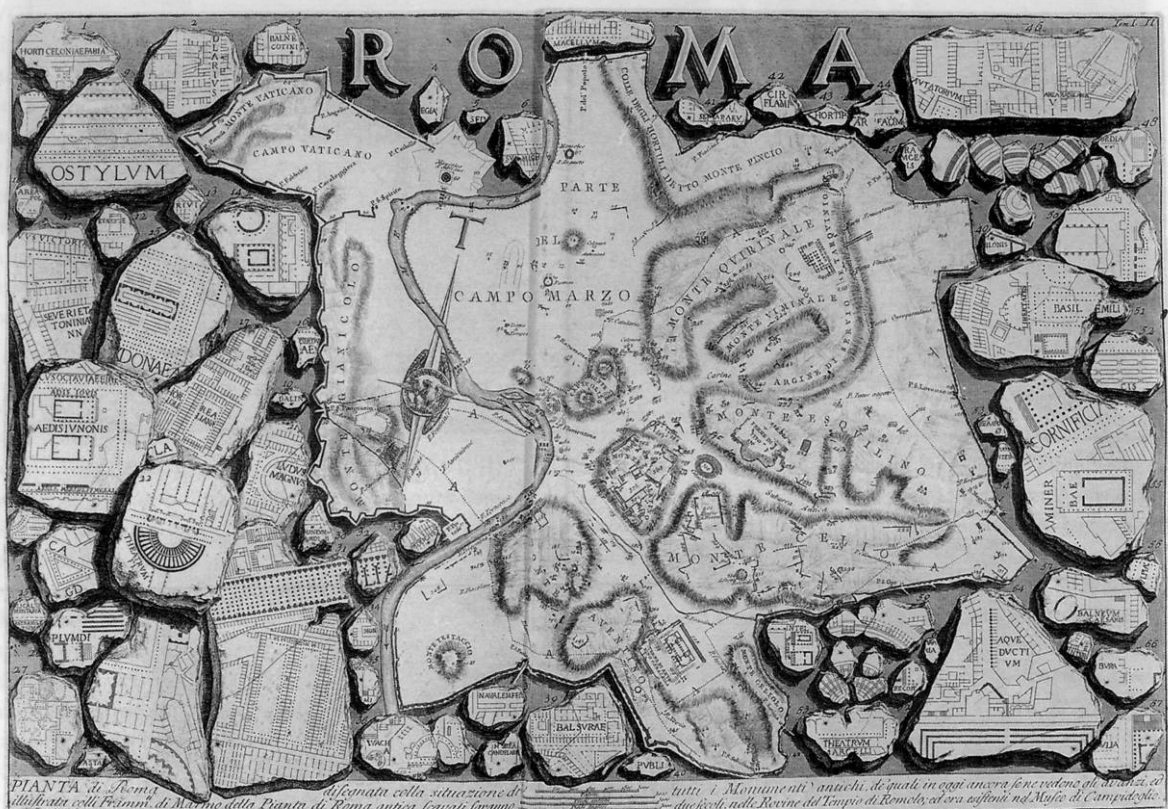


Abb. 82, Abb. 85  
 Giovanni Battista Piranesi, Le Antichità Romane, Bd. 1, 2. und 43. Tafel, 1756 (Kat. 83)



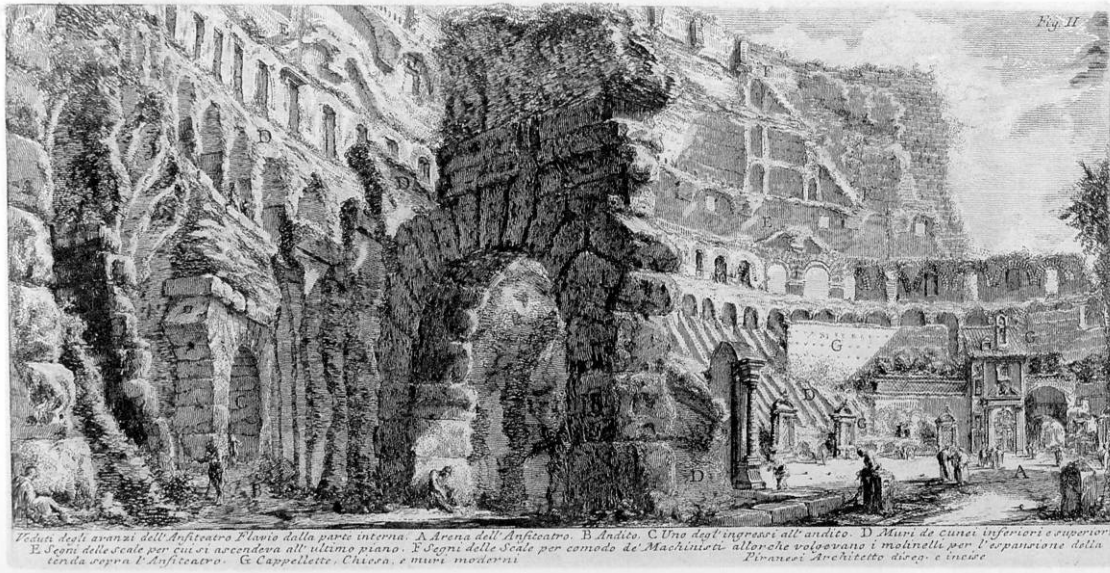
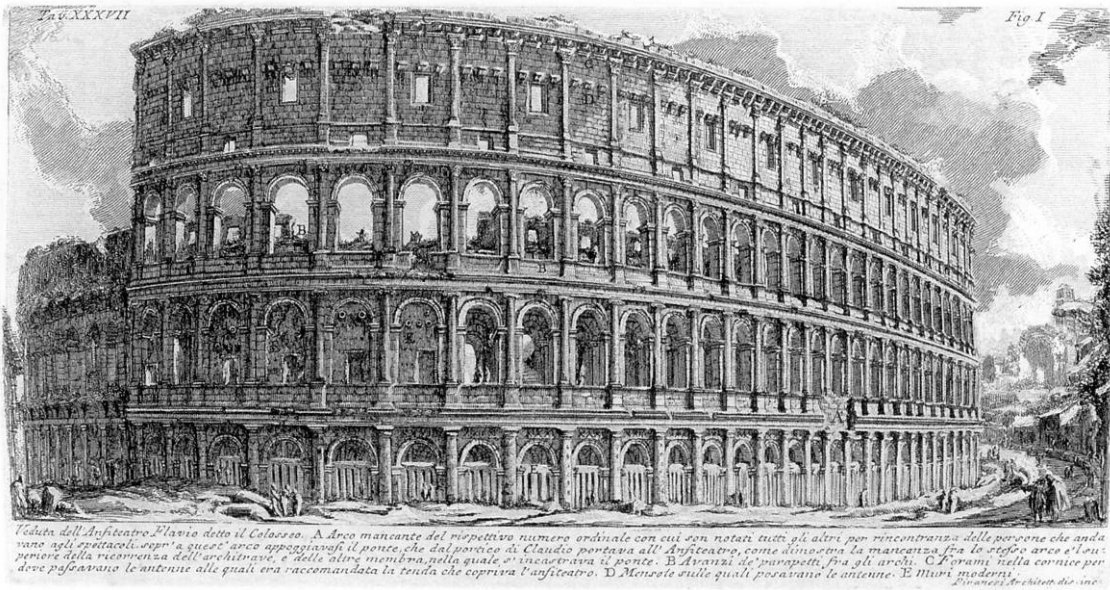


Abb. 83–84

Giovanni Battista Piranesi, *Le Antichità Romane*, Bd. 1, 37. Tafel, Fig. 1–2, 1756 (Kat. 83)



Abb. 86  
 Giovanni Battista Piranesi, Vedute di Roma, Ansicht des Konstantinsbogens und des  
 Kolosseums (Kat. 84)

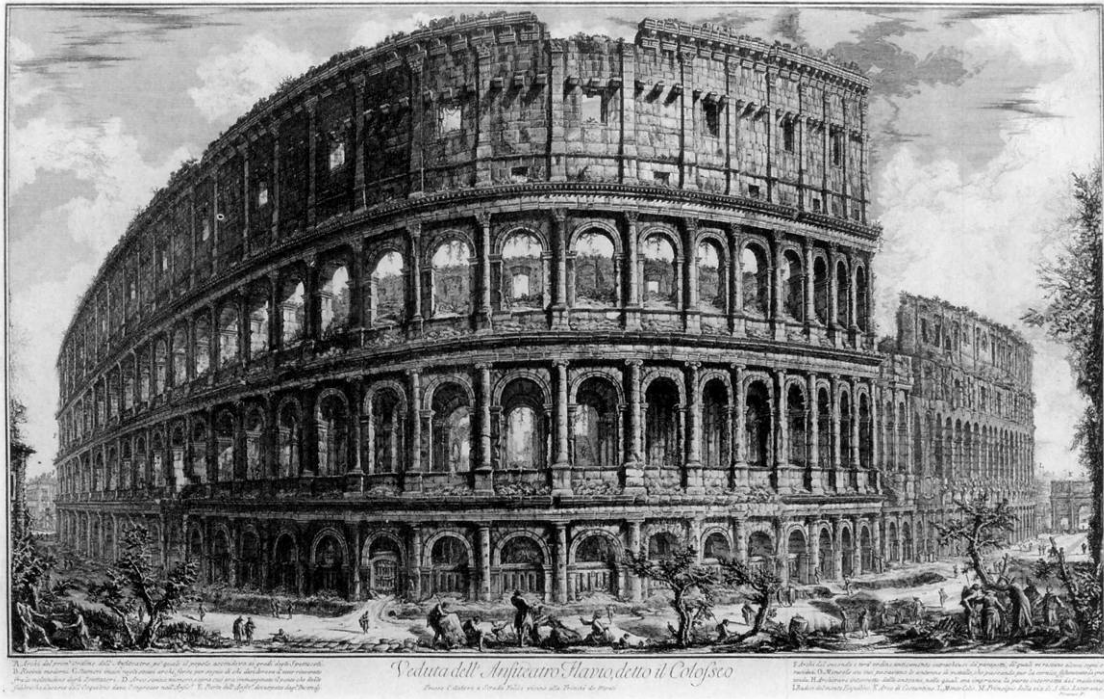


Abb. 87  
 Giovanni Battista Piranesi, Vedute di Roma, Ansicht des Kolosseums von Norden, 1761 (Kat.  
 84)

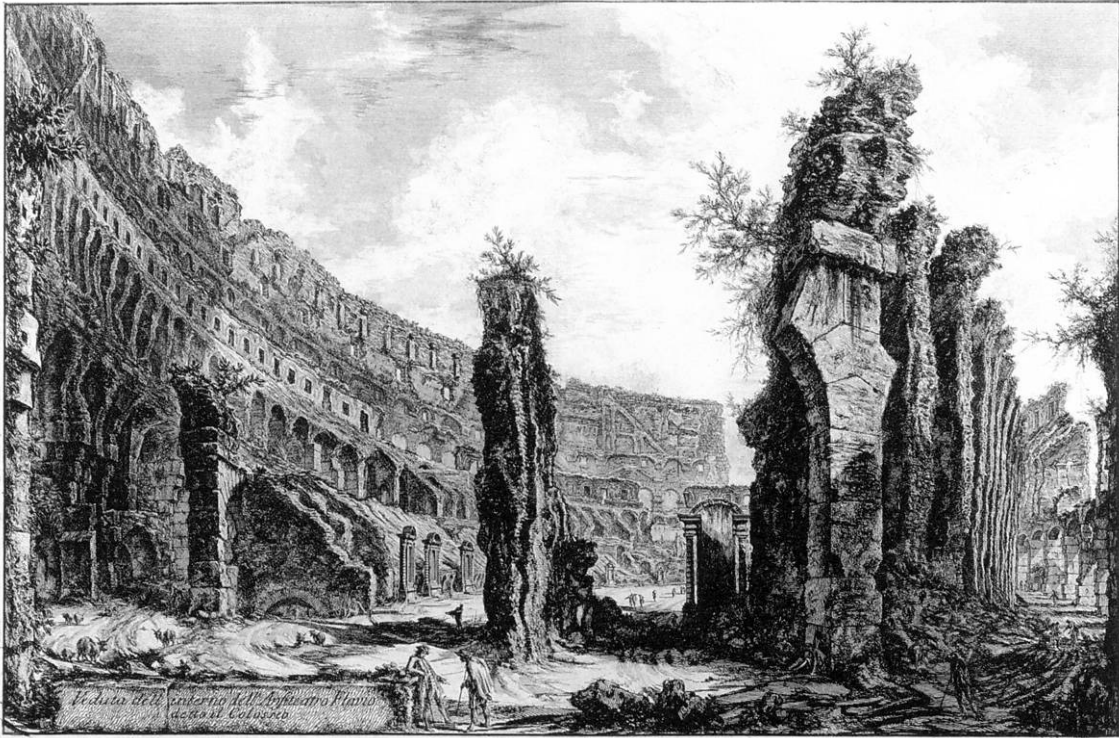


Abb. 88  
 Giovanni Battista Piranesi, Vedute di Roma, Innenansicht des Kolosseums (Kat. 84)

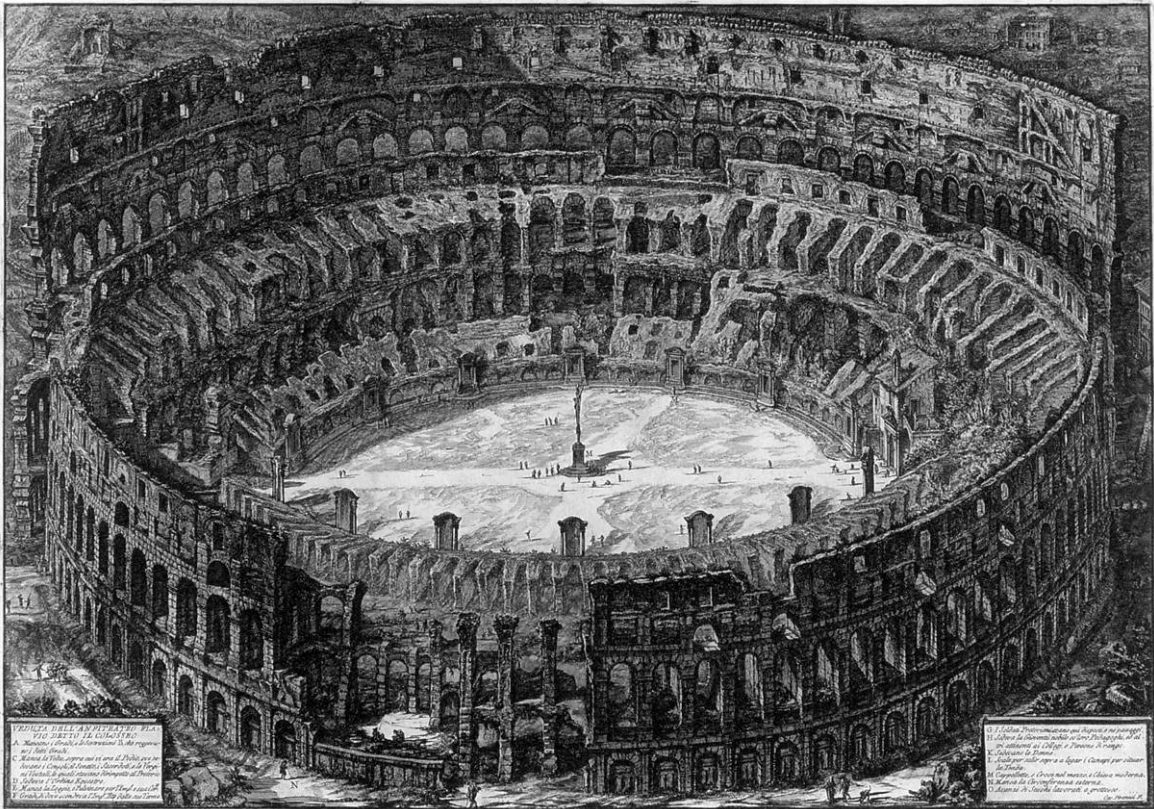


Abb. 89  
 Giovanni Battista Piranesi, Vedute di Roma, Ansicht des Kolosseums aus der Vogelschau (Kat. 84)



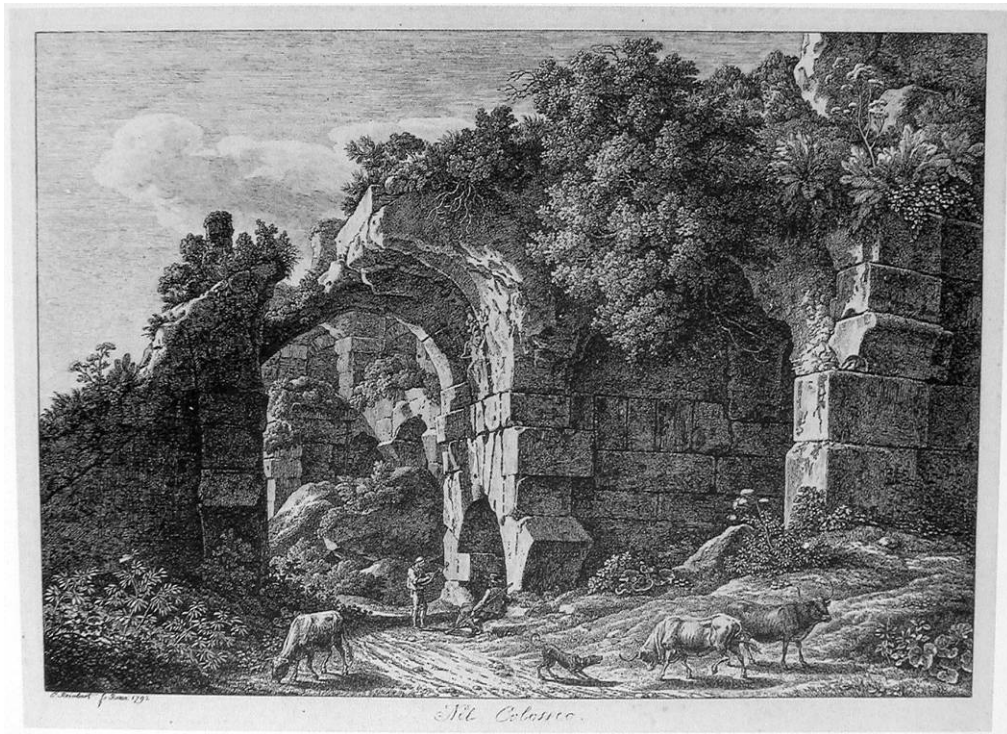


Abb. 90  
Johann Christian Reinhart, Innenansicht des Kolosseums, 1792 (Kat. 103)



Abb. 91  
Johann Christian Reinhart, Innenansicht des Kolosseums, 1793 (Kat. 103)

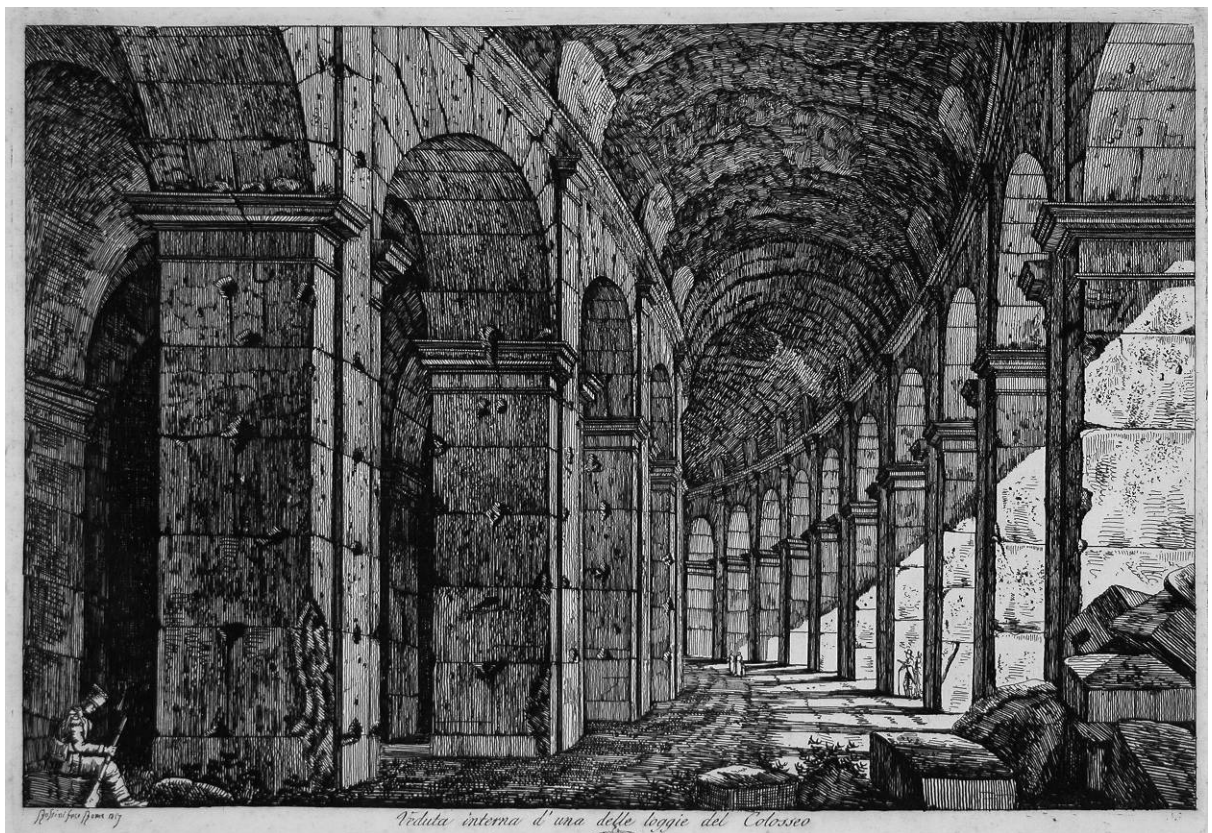
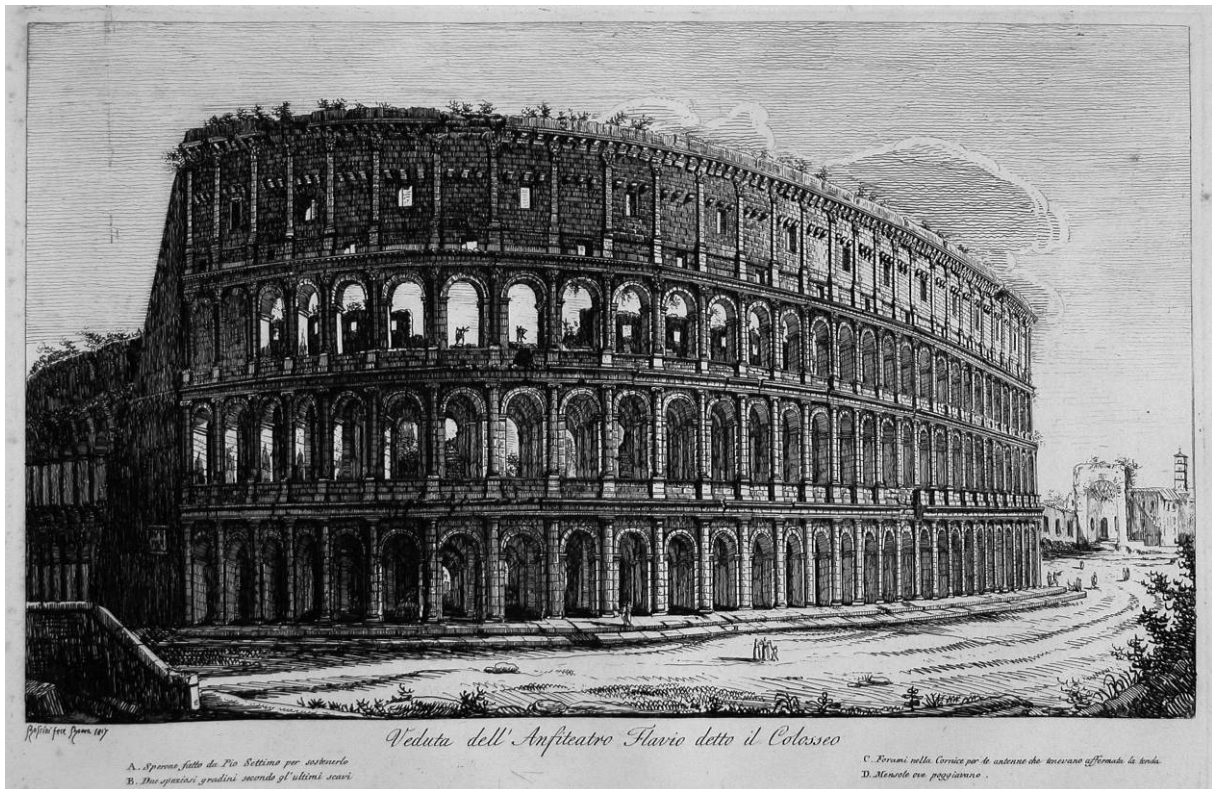


Abb. 92–93  
 Luigi Rossini, Frontespizio delle Antichità di Roma, 26. und 4. Tafel, 1817 (Kat. 111)



Abb. 94  
 Luigi Rossini, Frontespizio delle Antichità  
 di Roma, 25. Tafel, 1817 (Kat. 111)



Abb. 95  
 Luigi Rossini, Le Antichità Romane ossia Raccolta delle più interessanti Vedute di Roma  
 antica, 76. Tafel, 1823 (Kat. 112)





*Veduta degli avanzi d'uno de' principali ingressi del Colosseo.* 77



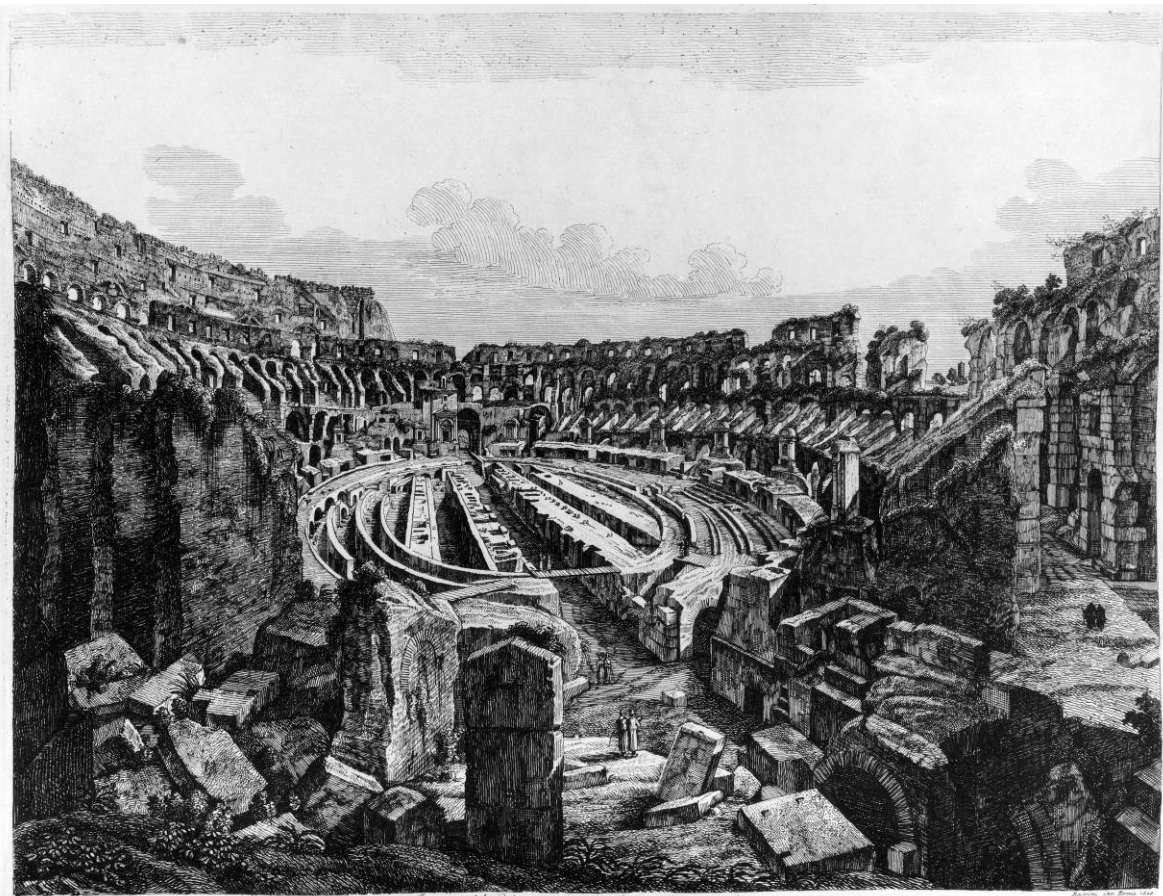
*Veduta dell'altro principale ingresso del Colosseo.* 78

Abb. 96–97  
Luigi Rossini, *Le Antichità Romane* ossia *Raccolta delle più interessanti Vedute di Roma antica*, 77. und 78. Tafel, 1823  
(Kat. 112)



*Parte di governo del teatro del Colosseo del primo piano nel Colosseo*

T. 79



*Interno del Colosseo scavato nel 1805, e ricoperto nel 1814.*

*A. Padoa del disegno, incisione di P. F. Rossi, della Sped. Lit.*

T. 80

Abb. 98–99

Luigi Rossini, *Le Antichità Romane ossia Raccolta delle più interessanti Vedute di Roma antica*, 79. und 80. Tafel, 1823 (Kat. 112)



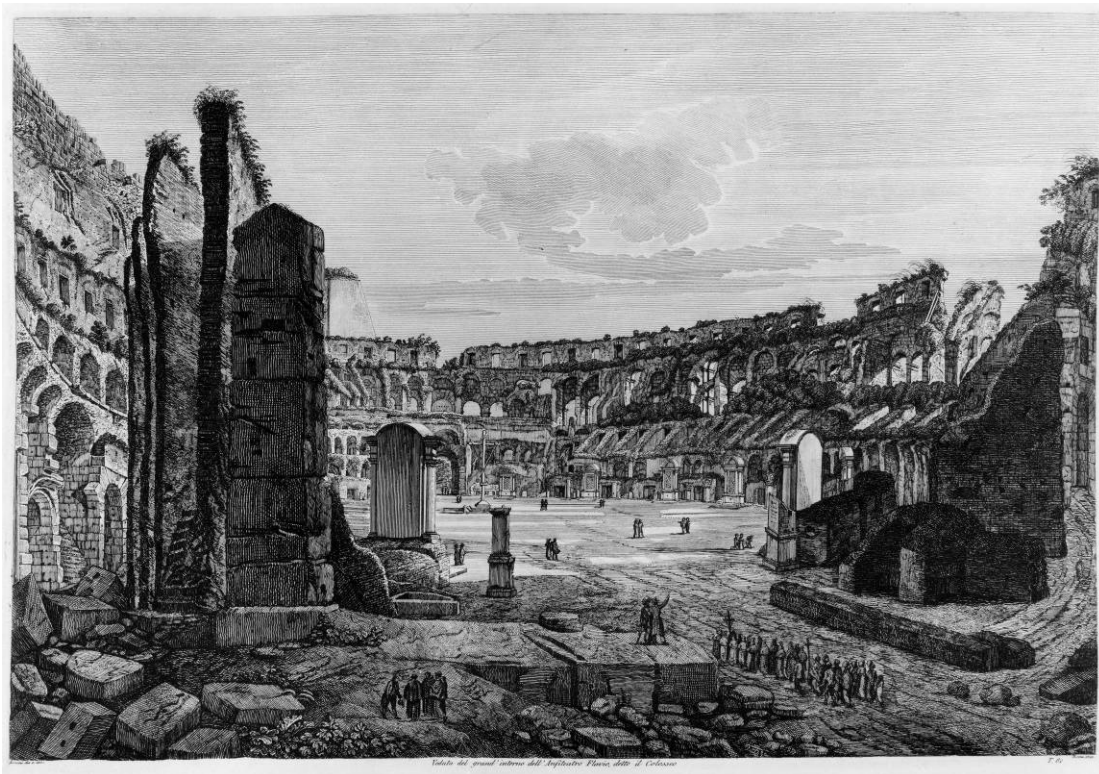


Abb. 100  
 Luigi Rossini, *Le Antichita Romane ossia Raccolta delle più interessanti Vedute di Roma antica*, 81. Tafel, 1823 (Kat. 112)

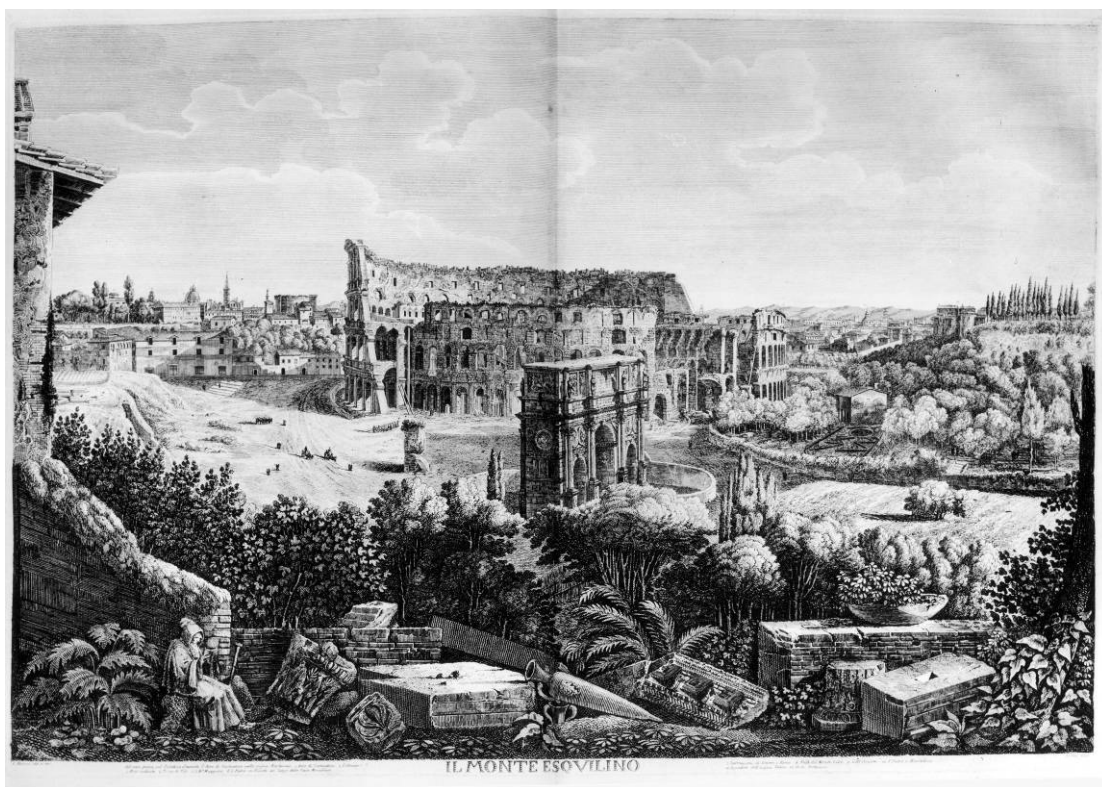
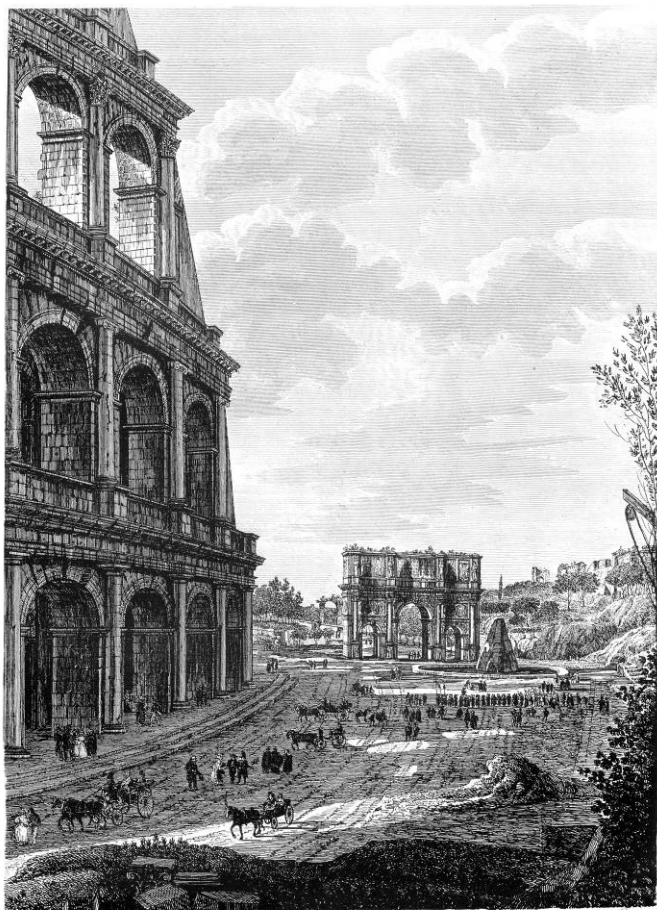


Abb. 101  
 Luigi Rossini, *I sette Colli di Roma Antica e Moderna*, 21. Tafel, 1829 (Kat. 113)



*Profilo del Colosseo  
 in distanza si vede l'Arco di Costantino e dietro il Palatino si scintilla il Celio*

13



*Ampitreato Flavio detto il Colosseo*

14

Abb. 102–103  
 Luigi Rossini, Viaggio Pittorresco da Roma a Napoli, 13. und 14. Tafel, 1839 (Kat. 114)



Abb. 104  
Cristina Brusaglia (Entwurf),  
Briefmarkenblock, 2004



Abb. 105  
Corriere della Sera, Roma Night  
& Day, Guida ai ristoranti, 2004



Abb. 106  
Messeflyer, „A Roma i sapori d'Europa“,  
Rom 2004



Abb. 107  
Ausstellungsflyer, „transalpinarchitettura.01“, Rom 2001