

Georg Schelbert

„Spatiando con gli occhi“.

Die Rompläne des 16. bis 18. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Karte und Architekturvedute

Historische Stadtpläne, gerade auch im Fall der Stadt Rom, erfreuen sich eines kontinuierlichen Forschungsinteresses – bislang allerdings vorwiegend seitens der lokal-historischen Spezialisten.¹ Erst in jüngerer Zeit weitet sich die Aufmerksamkeit auch auf mediengeschichtliche oder raumtheoretische Fragestellungen aus.² Im Folgenden möchte ich anhand einer repräsentativen Reihe von Beispielen auf Fragen der Darstellungsform und ihrer Rolle für die Vermittlung von Wissen über den Stadtraum näher eingehen.³ Vorab sind zwei Bemerkungen zu machen:

Erstens beziehen sich Stadtpläne auf einen begrenzten Raum und bilden insofern nur einen schmalen Ausschnitt aus der Vielfalt der Gattung Karte. Historische Rompläne sind darüber hinaus ein Sonderfall: Sie geben oft nicht nur das zeitgenössische Stadtbild wieder, sondern versuchen auch, anhand der Ruinen die Struktur der antiken Stadt zu rekonstruieren. Dieses Spezifikum wäre freilich ein eigenes Thema; man könnte die Kartographie Roms auch als Dualismus zwischen Rekonstruktion und Abbildung der Realität vor dem Hintergrund von Antike und Neuzeit beschreiben. Im Folgenden kann diese Ebene nur gelegentlich angedeutet werden.

Zweitens ist vorauszuschicken, dass das für Karten grundlegende Vermessungswesen sich nicht parallel zu den Wahrnehmungs- und Darstellungsformen entwickelt

- 1 Im Fall von Rom waren die Forscher zu den Stadtplänen zugleich die besten Kenner der Topographie und der Architekturgeschichte, wie beispielweise Umberto Gnoli, Thomas Ashby, Franz Ehrle, Christian Hülsen. Die wichtigsten Kataloge der sehr gut erschlossenen Pläne der Stadt Rom sind HÜLSEN: *Saggio*, SCACCIA SCARAFONI: *Piante* und FRUTAZ: *Piante*. Neuere Beiträge finden sich im Ausstellungskatalog GORI SASSOLI (Hg.): *Roma* und sind in Kürze von den in Vorbereitung befindlichen Akten der vom Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma unter der Leitung von Marcello Fagiolo und Mario Bevilacqua veranstalteten Tagungen ‚Piante di Roma del Rinascimento e della Controriforma‘ (Rom 2009) und ‚Le piante di Roma. La città dal Barocco ai catasti‘ (Rom 2010) zu erwarten. Im Folgenden wird bei den genannten Plänen immer die Katalognummer von FRUTAZ: *Piante* angegeben sowie, sofern dort erfasst, diejenige von BOGEN/THÜRLEMANN: *Rom* (siehe Anm. 2).
- 2 Hier ist vor allem das jüngst erschienene Buch von Steffen Bogen und Felix Thürlemann zu nennen, das diese Aspekte anhand einer Auswahl römischer Stadtpläne in brillanter Weise reflektiert. Vgl. BOGEN/THÜRLEMANN: *Rom*. Vgl. ferner den kurzen Abriss bei NUTI: *Rappresentazione* und für einen generellen Überblick über italienische Stadtpläne und -darstellungen sowie den diesbezüglichen Forschungsstand MILLER: *City* und FOLIN: *Piante*.
- 3 Karten erfordern zur vollständigen Wiedergabe große Abbildungen, die in diesem Rahmen nicht möglich sind. Zur Verdeutlichung der angesprochenen Charakteristika werden daher jeweils neben einem kleinen Gesamtbild vergrößerte Details platziert. Für weitere Abbildungen ist auf FRUTAZ: *Piante*, BOGEN/THÜRLEMANN: *Rom* und entsprechende Datenbanken wie etwa ‚Cipro‘ [<http://db.biblhertz.it/cipro> (30.09.2010)] zu verweisen.

hat. Immer wieder zeigt sich, dass häufig nicht das technisch Fortschrittlichste ausgeführt wird, sondern vielmehr dasjenige, was man für nützlich und erstrebenswert hält.⁴ Neben das kartographische Können tritt – insbesondere bei den Produktionen, die wir im Folgenden untersuchen – das künstlerische Wollen. Schon in der Frührenaissance waren die Vermessungsverfahren vergleichsweise hoch entwickelt. Leon Battista Alberti beschrieb in den 1440er-Jahren verschiedene Methoden zur Vermessung und maßstäblichen Wiedergabe eines Stadtgrundrisses, bei denen eine Kreisfigur der Ausgangspunkt ist.⁵ Wie verbreitet Albertis Vorgehensweise war, wissen wir nicht. Für das Beispiel Rom ist keine Umsetzung überliefert, jedoch existiert ein Grundriss der Stadt Imola von Leonardo da Vinci, der auf einem ähnlichen Prinzip zu basieren scheint und die Stadtanlage geometrisch getreu wiedergibt.⁶ Das war um 1500 eher ungewöhnlich. Für Rom wäre eine solche Gesamtdarstellung unzweckmäßig gewesen, da ein Großteil des von der Stadtmauer umschlossenen Geländes unbewohnt war.

I. Orte als Monumente – Heilige Stätten und antike Wunder

Frühe Stadtdarstellungen bestehen in einer Ansammlung von Monumenten. Sie wollen nicht in erster Linie eine neutrale räumliche Struktur abbilden, sondern die wichtigen Orte und Objekte herausstellen.⁷ Diese Objekte dienen gleichermaßen zur Identifizierung wie zur groben räumlichen Orientierung. Besonders deutlich wird dieses Prinzip in denjenigen Fällen, bei denen es lediglich darum geht, die Stadt in einem anderen Zusammenhang erkennbar zu machen: Da Rom besonders reich an derartigen *landmarks* wie Kolosseum, Trajanssäule und Pantheon ist, reichten wenige Elemente, um die Stadt zu identifizieren. Mit vielen der Monumente verbanden sich Vorstellungen, die ihnen ebenfalls eine ‚markante‘ Sonderstellung verliehen: Die Kirchen ragten heraus durch ihre Heiligengräber und Ablassversprechen, um die antiken Überreste rankten sich Legenden, zum Beispiel von römischen Kaisern, die angeblich dort noch ihr Unwesen trieben.⁸ Die weniger prominenten öffentlichen Bauten und die zeitgenössischen Wohnhäuser – die so genannte Normalbebauung – spielten auf diesen Plänen keine Rolle. Solche Elemente wären mit den gewählten Bildmitteln auch nicht darstellbar

4 Siehe hierzu auch Kai Brodersens Beitrag zur römischen Raumerfassung in diesem Band.

5 Die Stadt wird also als ein zentriertes Gebilde aufgefasst, nicht als beliebiger Flächenausschnitt auf einem neutralen Koordinatennetz. Vgl. ALBERTI: *Descriptio*, insb. S. 47–50.

6 Ca. 1502, Bleistift, Kreide, Feder und Lavierung auf Papier, 44 x 60,2 cm; Windsor Castle, Royal Collection, RL 12284. Vgl. zuletzt FRIEDMANN: *Pianta* und MAIER: *Imago*, S. 89–99.

7 Zu den mittelalterlichen Stadtplänen Roms vgl. MADDALO: *Forma* und KRAUTHEIMER: *Rom*, S. 259–262. Ein Versuch, das weitgehende Fehlen von Plänen aus der Zeit vor dem 14. Jahrhundert mit der Vorherrschaft der Beschreibungen von Wegstrecken und Funktionsräumen (vorwiegend in Form der Pilgerführer) zu erklären, findet sich bei NUTI: *Cartografie I* und NUTI: *Cartografie II*.

8 So wurde beispielsweise im so genannten Muro Torto das Grab Kaiser Neros gesehen, während die verschiedenen Kirchen mit teils ebenso legendären Informationen über Heiligenleben und ihre Reliquien verknüpft waren. Die zeitgenössischen Einschätzungen der Monumente finden sich in verschiedenen, die Stadt beschreibenden Texten, die, auf mittelalterliche Archetypen zurückgehend, mit Veränderungen und Erweiterungen bis ins 17. Jahrhundert hinein immer wieder aufgelegt wurden. Dabei sind neben den ‚*Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae*‘ und den ‚*Stationes Ecclesiarum Urbis Romae cum Indulgentiis earundem per totum Annum*‘ (die die wichtigsten Kirchen, ihre Heiligen und die Ablassregelungen behandeln) insbesondere die ‚*Mirabilia Urbis Romae*‘ (die sich vor allem den antiken Monumenten widmen) zu nennen. Vgl. hierzu MIEDEMA: *Mirabilia*, insb. S. 1–15, 443–449.



Abb. 1: Pietro del Massaio, Plan von Rom, ca. 1469,
kolorierte Federzeichnung, 59,5 x 44 cm

gewesen. Die Plandarstellung Pietro del Massaios, die er den Ptolemaios-Manuskripten beigab, vertritt einen im 14. Jahrhundert aufkommenden Typus. Dort sind die räumlichen Zusammenhänge bereits bis zu einem gewissen Grad wiedergegeben, wenn auch die Gesamtform noch zur idealen Rundform tendiert und Wege nicht als Freiräume zwischen der Bebauung erscheinen, sondern in wichtigen Fällen als Linien eingetragen werden – gelegentlich unterbrochen durch Plätze, die wie Teppiche ausgelegt sind (Abb. 1).⁹

Dass dieses an den Einzelmonumenten orientierte Prinzip schnell an seine darstellerischen Grenzen gelangt, zeigte sich bald im Zuge der aufkommenden humanistischen Gelehrsamkeit. Bei der 1474 angefertigten¹⁰ Variante dieses Plantyps von Alessandro

⁹ Vgl. FRUTAZ: *Piante*, cat. 87. Mit der Frage der Bewegungsräume in der Stadt und dem diesbezüglichen Verhältnis zwischen Beschreibungen und Plandarstellungen beschäftigt sich derzeit Lisa Römer im Rahmen einer Dissertation im Exzellenzcluster TOPOI an der Humboldt-Universität Berlin.

¹⁰ Mit späteren Nachtragungen, etwa des 1475 errichteten Ponte Sisto.

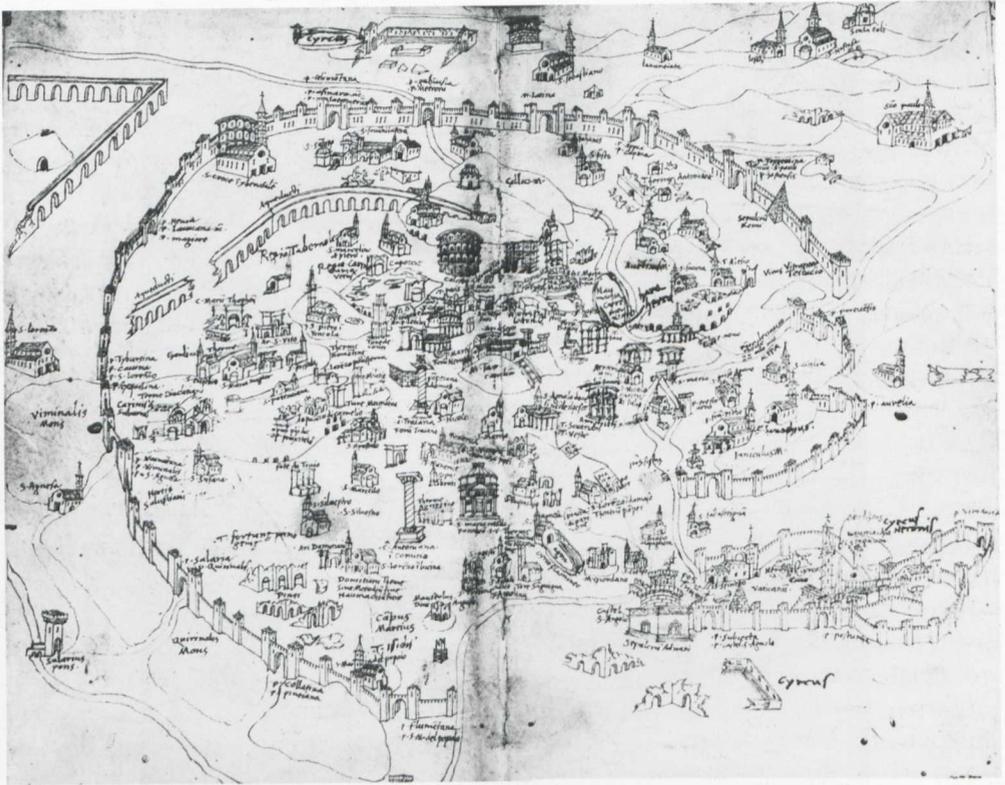


Abb. 2: Alessandro Strozzi, Plan von Rom, 1474, Federzeichnung, 22 x 26,5 cm

Strozzi, die ebenfalls Teil eines Manuskripts ist,¹¹ finden sich neben der gestiegenen Zahl von Kirchenbauten vor allem zusätzliche antike Monumente, die trotz der kenntnisreichen Beschriftung das Gesamtbild eher verwirren als bereichern (Abb. 2). Immer noch entspricht die Anordnung nur ungefähr der topographischen Lokalisierung, und es besteht weder eine quantitative Korrektheit, noch ergibt sich ein einheitliches Bild der Stadt.

II. Topographie als Wissenspeicher

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts erreichte die Kenntnis der Topographie und der Monumente eine neue Stufe. Die humanistische Beschäftigung mit den schriftlichen Quellen hatte die Grundlage geschaffen, auf der insbesondere Künstler und Architekten neue,

11 Der Plan befindet sich in einem Manuskript mit Inschriftensammlungen (Biblioteca Laurenziana, Florenz, Cod. Redi 77, foll. 7v, 8r). Wie schon die vorangegangenen Karten auf den Mirabilienbüchern und anderen Beschreibungen aufbauen dürften, verarbeitet der Plan von Strozzi sicherlich Erkenntnisse von Flavio Biondo und Leon Battista Alberti. Vgl. SCAGLIA: Origin; FRUTAZ: Piante, cat. 89; BOGEN/THÜRLEMANN: Rom, cat. 10. Strozzi's Karte wird momentan von Anne Leicht im Rahmen eines Dissertationsprojekts im TOPOI-Exzellenzcluster neu untersucht.

empirisch angelegte Forschungen betrieben. Bekannt ist das ehrgeizige Projekt eines Romplans, das Raffael Papst Leo X. vorschlug, einschließlich einer umfangreichen Dokumentation, die alle antiken Monumente verzeichnen und in Bild und Text beschreiben sollte.¹² Das Vorhaben kam in dieser Form nicht zustande; aber Raffael und seine Zeitgenossen – wie Giuliano da Sangallo, dessen Neffe Antonio, Baldassare Peruzzi und andere – haben zahlreiche Vermessungen durchgeführt und Zeichnungen angefertigt, die mit diesem oder ähnlichen Projekten in Verbindung standen.¹³ Raffael war zugleich Künstler und Antikenkenner: Er wusste, dass der Konstantinsbogen aus Spolien zusammengesetzt ist und stilistische Inkonsistenzen aufweist. Im Laufe der Zeit wurde die Tätigkeit des Altertumsgelehrten immer mehr zur Vollbeschäftigung, auch wenn sich Künstler und Architekten weiterhin einmischten. Mit Onofrio Panvinio, Bartolomeo Marliani und Pirro Ligorio trat die Gelehrsamkeit in den Vordergrund, die sich zuweilen in heftigen Streitigkeiten um die Identifizierung von Toponymen und Monumenten manifestierte.¹⁴ Obwohl die Stadt und ihre Topographie in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts intensiv erforscht und diskutiert wurden, entstanden in dieser Zeit kaum Karten. Die Fülle des Wissens war vielleicht sogar ein Grund dafür: Sie konnte nicht ohne weiteres in eine Gesamtdarstellung der Stadt umgesetzt werden. Wohl kaum zufällig zeugen die ersten nunmehr entstehenden Rompläne von einem grundlegenden Wandel der bisherigen Darstellungskonventionen, wie etwa die kleine Karte in der 1544 erschienenen Neuauflage der ‚Vrbis Romae Topographia‘ des Bartolomeo Marliani zeigt (Abb. 3).¹⁵

Der geschlossene Umriss der Stadt ist aufgegeben, die Darstellung bis zum Ponte Milvio erweitert. Hier nähert sich die Gestaltung einer Landkarte – diese Ausdehnung wurde allerdings später wieder aufgegeben. Selbst die Stadtmauer, die in weitgehend zutreffendem Verlauf gezeigt ist, tritt zugunsten der Geländedarstellung zurück. Die Hügel sind keine isolierten Haufen, sondern bilden eine geschlossene, den Raum bestimmende Masse, in die Täler wie Gänge hineingegraben sind. Es ist der Verwendung in einem Buch und insbesondere dem Willen geschuldet, die Beschriftungen (durch die die bildlichen Wiedergaben von Monumenten weitgehend ersetzt sind) möglichst lesbar anzuordnen, dass die Darstellung in ein fast rechtwinkliges System gebracht ist, dem sich selbst der Fluss unterwerfen muss und dessen horizontale Mittelachse die Via Flaminia bildet. Der üblichen Leserichtung von links nach rechts folgend, nähert sich der Betrachter der Stadt von Norden. Dies wurde bei den meisten folgenden Werken beibehalten und stimmte mit der Richtung überein, aus der die Mehrzahl der fremden Besucher, seien es Pilger, Diplomaten oder Bildungsreisende, die ewige Stadt betrat.

12 Zum Projekt von Raffaels Romplan vgl. GÜNTHER: Romplan; THOENES: Lettera; DI TEODORO: Raffaelo; MAIER: Imago, S. 109–174, 364–379.

13 Zum Vermessungswesen im Einsatz für urbanistische Planungen vgl. GÜNTHER: Trivium. Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts scheint der Gedanke eines umfassenden, insbesondere auch die antiken Monumente berücksichtigenden Plans wieder aufgenommen worden zu sein. Doch auch in diesem Zusammenhang kann man lediglich eine Reihe von Bauaufnahmen identifizieren. Nach Vasari ist Vignola von Bologna nach Rom gekommen, um Vermessungen im Auftrag der Accademia della Virtù auszuführen. Vgl. GÜNTHER: Studi.

14 Vgl. hierzu LONG: Engineering, S. 1124–1129; SCHELBERT: Acquedotti, S. 15, 21–26.

15 Vgl. MARLIANI: Topographia. Eine erste Auflage des Buches von 1534 erschien noch ohne Illustrationen. Der Plan besitzt keinen eigenen Titel. Vgl. FRUTAZ: Piante, cat. 12; LAUREYS: Marliani.

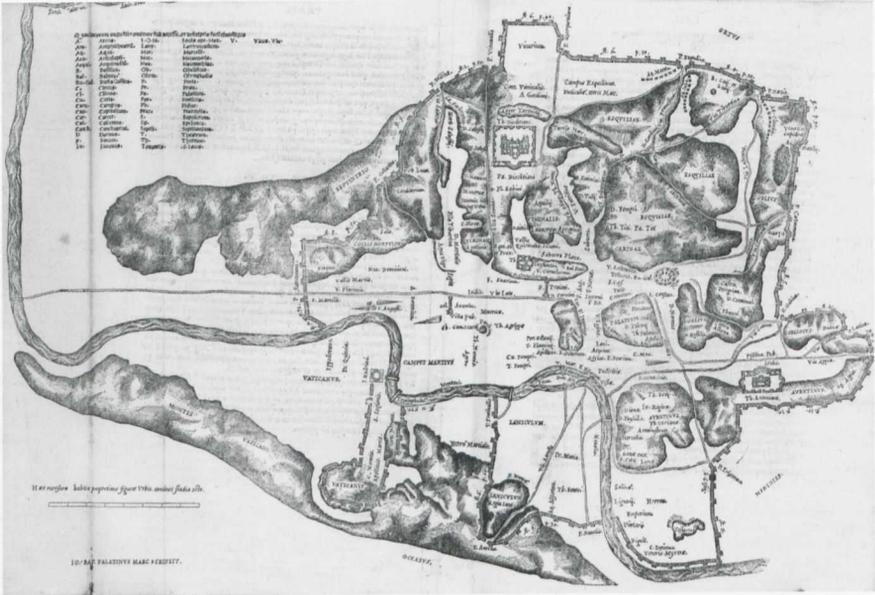


Abb. 3: Bartolomeo Marliani, Plan von Rom und Umgebung, 1544, Radierung, 30 x 47 cm

Diese Darstellung war freilich in erster Linie eine kleinformatige, fast diagrammatische reduzierte Illustration in einer gelehrten Abhandlung. Auf medientechnisch neuer Stufe erschien 1551 der große Plan von Leonardo Bufalini, der als Präsentation an der Wand konzipiert war und als verspätetes Ergebnis vorangegangener Studien verstanden werden kann (Abb. 4).¹⁶ Vom Autor kennt man kaum mehr als seinen Namen und seine Herkunft aus Udine. Wie fast alle im Folgenden anzuführenden Kartographen und Zeichner war er also kein Römer, sondern stammte aus dem Norden.¹⁷ Anscheinend hatte er keine Gelegenheit, weitere Werke zu schaffen. Bufalini, der – die Nachrichten sind hier unklar – viele Jahre an dem Plan gearbeitet hat,¹⁸ verwendete zweifellos zahlreiche Quellen, sowohl die erwähnten Bauaufnahmen als auch die historisch-philologischen Forschungen. Es ist zudem wahrscheinlich, dass Bufalini Teile der antiken Forma Urbis kannte, auch wenn die Kenntnis des severinischen Marmorplans durch Quellen erst für die Zeit nach 1560 belegt ist.¹⁹

- 16 Vgl. EHRLE: Roma IV; FRUTAZ: Pianta, cat. 109; MAIER: Imago, insb. S. 175–264, 380–391; BOGEN/THÜRLEMANN: Rom, cat. 14.
- 17 Auch die jüngsten Forschungen konnten hieran nur wenig ändern. Vgl. MAIER: Imago, S. 206–216. Vermutlich war Bufalini schon in fortgeschrittenem Alter, als er den Plan beendete, und starb kurz nach der Veröffentlichung (jedenfalls vor Juli 1552).
- 18 Onofrio Panvinio, der jedoch erst 1549 nach Rom kam, berichtet (vielleicht mehr von der Wirkung des Werkes geleitet), dass Bufalini daran 20 Jahre lang gearbeitet habe. Antonio Trevisi, der den Plan nach zehn Jahren noch einmal veröffentlichte, gab in der bei dieser Gelegenheit angefügten, vor allem seinem Eigenlob dienenden Widmung an, dass die Arbeit Bufalinis sieben Jahre gedauert habe. Vgl. EHRLE: Roma IV, S. 20.
- 19 Die ersten Nachrichten von der Auffindung von Stücken stammen aus dem Jahr 1562, als Giovanni Antonio Dosio bei SS. Cosma e Damiano systematisch zu graben begann und die Funde in einer Reihe von Zeichnungen festhielt. Es ist jedoch durchaus wahrscheinlich, dass schon zuvor Fragmente gefun-

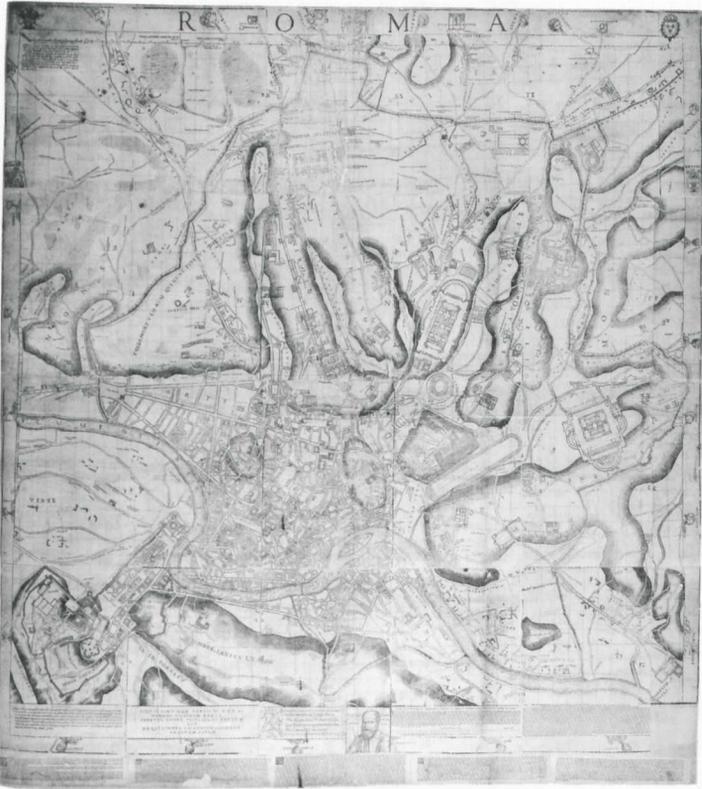


Abb. 4: Leonardo Bufalini, ‚Roma‘, 1551,
Holzschnitt in 20 Platten, ca. 200 x 190 cm

Wie das am unteren Rand eingefügte Selbstbildnis mit Zirkel und weiteren Instrumenten anzeigt, führte er auch selbst Vermessungen durch. Gewissenhaft auf dem Plan eingetragen sind zahlreiche Distanzangaben zwischen den einzelnen Türmen der Stadtmauer. Der dargestellte Messtisch zeugt darüber hinaus von Winkelmessungen unter Einsatz eines Kompasses, wie sie seit dem frühen 16. Jahrhundert auch bei Bauaufnahmen üblich waren. Dennoch weist die mit einer kaum überschaubaren Zahl von Bautengrundrissen und Sachinformationen angereicherte Karte erhebliche Darstellungsfehler auf.²⁰ Das tat aber dem Umstand, dass Bufalini's Karte für die visuelle

den wurden; und die Verwandtschaft in der Darstellung bei Bufalini lässt kaum einen anderen Schluss zu. Bis in die jüngste Zeit kamen Funde hinzu, so dass heute ein Anteil von etwa zehn Prozent des Ursprungsbestandes in rund 1.800 Stücken vorhanden ist. Zum severinischen Marmorplan allgemein vgl. CARETTONI-COLINI: Pianta, RODRIGUEZ ALMEIDA: Formae und das ‚Stanford Digital Forma Urbis Romae Project‘ [<http://formaurbis.stanford.edu> (30.09.2010)].

20 Das liegt offenbar daran, dass Bufalini nur wenige Triangulationen vornahm. Insgesamt ist die kartographische Leistung jedoch bemerkenswert, wobei nicht allein der Umstand einer so aufwendigen und umfangreichen Vermessung an sich, sondern auch die Tatsache, dass eine derartige Karte veröffentlicht wurde, erstaunen muss. Gerade im Zuge des sich entwickelnden Kriegs- und Befestigungswesens waren Landvermessung und Planzeichnung gang und gäbe, durften aber nicht ohne weiteres im Druck

Dokumentation der Stadt Rom ein Paukenschlag war, keinen Abbruch. Sie gewann sofort Autorität, insbesondere hinsichtlich der Überreste antiker Bauwerke, die schon damals manchmal nur schwer zu identifizieren und nur mit zusätzlichem Wissen in ihrer ursprünglichen Gestalt darstellbar waren. Bufalini rekonstruierte und ergänzte die antiken Grundrisse und reduzierte im Gegenzug die moderne Bebauung auf die gleiche Darstellungsform. Während die Abstraktion der Darstellung – also die Reduktion auf den Grundriss – die Rekonstruktion erst ermöglichte, verhalf die räumliche Lokalisierung dem oft nur vermeintlich Gewussten zu Autorität.

Im Kontext der römischen Wasserleitungen²¹ fällt ein bemerkenswerter Umstand auf: Die einzige das gesamte Mittelalter hindurch funktionierende Wasserleitung, die Aqua Virgo, die den nördlichen Teil der Stadt versorgte, ist bei Bufalini in Form mehrerer Bogenaquädukt-Fragmente eingezeichnet, die in merkwürdigem Zickzack von der Porta Salaria in Richtung Stadtzentrum verlaufen (Abb. 5). Wieso Bufalini diese Angabe machte, ist unklar, da die Leitung tatsächlich auf ganz anderem Wege unterirdisch verlief und erst am Südhang des Pincio-Hügels an die Oberfläche trat, wo sie den (damals natürlich noch anders aussehenden) Trevibrunnen speiste. Bufalinis Irrtum etablierte sich durch seine Karte in der Folgezeit als topographisches ‚Wissen‘, das in dem für die nachfolgenden Karten wieder gewählten bildhaften Vogelschaumodus sogar eine räumliche Gestalt gewann, die nach archäologischem Kenntnisstand auch damals gar nicht existiert haben kann. Kartographische Suggestionen waren offenbar überzeugender als der Augenschein. So zeigen sowohl der Plan von Francesco Paciotti, der 1557 Bufalinis Karte einfach durch die perspektivische Darstellung der Bauten direkt in den Vogelschaumodus zurückübersetzte,²² als auch mehrere andere Ansichten, darunter Giovanni Antonio Dosios Karte von 1561, die die Stadt in der selten gewählten Ansicht von Norden präsentiert,²³ die ominösen Aquäduktreste, die – selbst wenn dort in der Mitte des 16. Jahrhunderts Mauerreste vorhanden waren – in dem (bei Bufalini vielleicht als Ausdruck einer Vermutung gewählten) merkwürdigen Zickzackverlauf niemals existiert haben können (Abb. 6).²⁴

III. Die Stadt als Schaubild

Nicht nur im Fall der beiden zuletzt genannten Beispiele fand Bufalinis stark diagrammatische Karte keine Nachfolge, sondern auch generell setzten sich wieder bildhaftere Darstellungen durch, die jedoch anstelle einer Konglomeration einzelner Monumente ein immer homogeneres Gesamtbild der Stadt anstrebten. Entscheidend zur Entwicklung dieses gleichsam landschaftsmalerischen Blicks auf die Stadt dürften die zahl-

publiziert werden, so dass zahlreiche Pläne von Städten und ihren Befestigungen im 16. Jahrhundert nur als Zeichnungen überliefert sind.

21 Vgl. SCHELBERT: *Acquedotti*, S. 18–21; dort auch weitere Literatur zu den Sachverhalten.

22 Francesco Paciotti, Plan von Rom, Kupferstich, gestochen von Niccolò Beatrizet und publiziert 1557 von Antonio Lafréry, 44 x 55 cm. Vgl. FRUTAZ: *Piante*, cat. 116.

23 Vgl. FRUTAZ: *Piante*, cat. 117.

24 Die Darstellung des Phantomaquädukts hielt sich rund zwei Jahrzehnte auf den Vogelschaukarten, bis Mario Cartaro den tatsächlichen unterirdischen Verlauf der Aqua Virgo, die den Pincio nördlich umläuft, korrekt angab und spätere Darstellungen auf die an der Oberfläche nicht sichtbare Leitung ganz verzichteten.

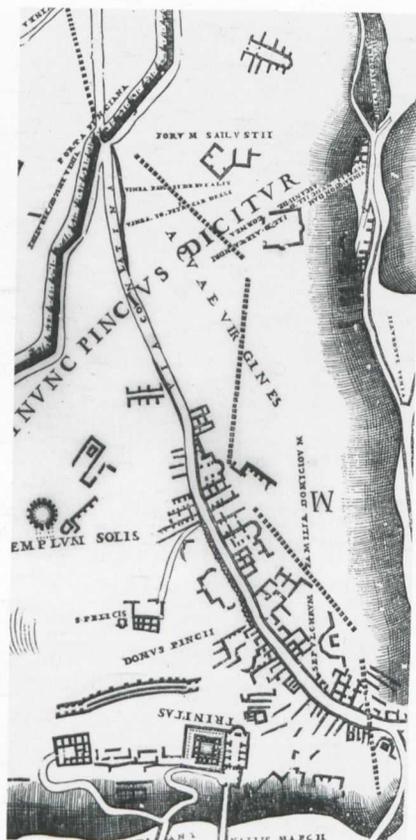


Abb. 5: Leonardo Bufalini, ‚Roma‘, Detail mit Gebiet bei der Porta Salaria

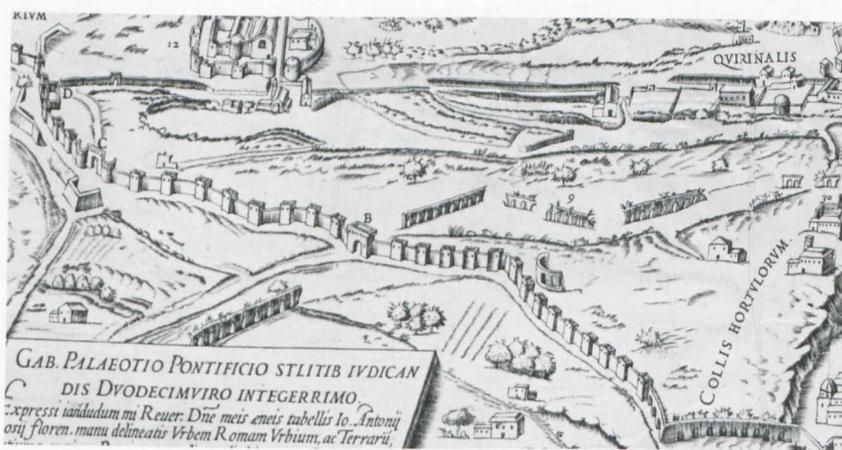


Abb. 6: Giovanni Battista Dosio, ‚Roma‘, Kupferstich, gestochen von Sebastiano del Re und 1561 veröffentlicht von Bartolomeo Faletti, 42 x 56 cm, Detail mit Gebiet bei der Porta Salaria

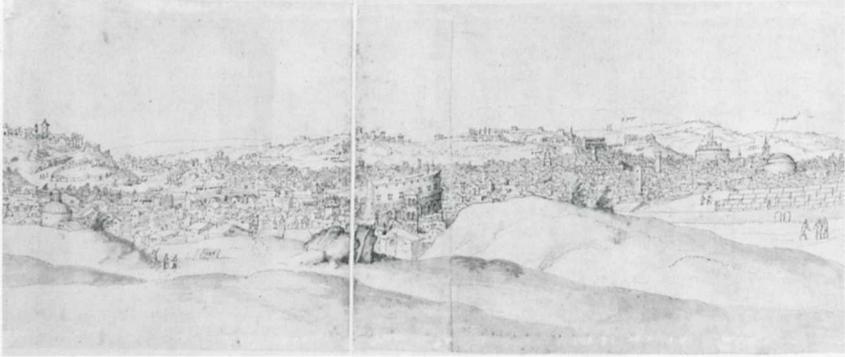


Abb. 7: Hermann Postma (zugeschrieben),
Ansicht von Rom vom Kapitol aus, 1536, Federzeichnung, Detail

reichen nordalpinen, vor allem niederländischen Künstler, wie Marten van Heemskerck, Hermann Postma und Anton van Wynegaerde, beigetragen haben, die seit den 1530er-Jahren die Stadt von den Hügeln aus zeichneten (Abb. 7).²⁵

Die Darstellung der Stadt in der Vogelschau, also einer mehr oder weniger in Parallelprojektion erzeugten Schrägsicht von oben, war im 16. und 17. Jahrhundert auch im restlichen Europa die übliche Form – nicht zuletzt auch als Ausdruck eines besonderen Gestaltungswillens: Eine Zeit, welche die Städte selbst immer stärker zu formen versuchte – in Rom besonders durch neue Straßenachsen, insbesondere unter Sixtus V. –, war nicht nur an einer bloßen Wiedergabe des Vorhandenen, sondern gleichfalls an einem anschaulichen Bild desselben interessiert.

1. *Tempesta*

Von den vielen Vogelschauansichten, die nun in unterschiedlicher Qualität entstanden, kann hier nur ein kleiner Teil angesprochen werden. Die meisten erreichten bei weitem nicht die Größe von Bufalinis Plan. Viele wurden lediglich von einer Platte gedruckt und waren Bestandteil einer Buchpublikation. Hierunter sind zahlreiche Nachstiche, die in Nordeuropa erschienen, etwa in Länderkunden wie derjenigen von Georg Braun und Franz Hogenberg.²⁶ Nicht so verhielt es sich mit dem Plan des Florentiners Antonio Tempesta, der auf umfangreicher eigener Beobachtung beruht und geradezu als Kumulation des Vedutenwesens des 16. Jahrhunderts betrachtet werden kann, welches damals sonst eigentlich von Nordländern wie Hieronymus Cock, Hendrik van Cleve und Etienne Du Perac getragen wurde (Abb. 8).²⁷

25 Beispielsweise Ansichten Marten van Heemskerks und Hermann Postmas vom Aventin, vom Gianicolo und vom Kapitol, 1532–1536 (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin); Anton van Wynegaerde, Ansichten vom Quirinal und vom Gianicolo aus, um 1552–1553, Federzeichnungen (Bodleian Library, Oxford und Metropolitan Museum, New York). Vgl. GARMS: *Vedute*, cat. A26–29, A33.

26 Vgl. BRAUN/HOGENBERG: *Civitates*, Tafel 45; FRUTAZ: *Piante*, cat. 123.

27 Vgl. SCHÜCK: *Anmärkningar*; EHRLE: *Roma I*; FRUTAZ: *Piante*, cat. 134; BORSI: *Roma III*; BOGEN/THÜRLEMANN: *Rom*, cat. 20; LEUSCHNER: *Tempesta*, S. 365–369.

Einzelne Bereiche, allen voran das Gebiet des Kapitols und des Forums, sind – geschickt in den Gesamtorganismus integriert – auch als Einzelansichten zu betrachten (Abb. 9).²⁸ Tempesta stellt die Stadt in einem bislang nicht dagewesenen Großformat dar, das sich mit über zwei Meter Breite weit jenseits aller Buchillustrationen bewegt und zugleich durch die malerisch-realistische Darstellung geradewegs zum Spazierengehen im Bild einlädt – bis hin zur größten Nahsicht, die einen regelrechten Immersionseffekt erzeugt. Da die Straßen zuweilen breiter als in Wirklichkeit dargestellt sind, ist der Weg fast immer sichtbar. Die Parallelprojektion, die auf eine bildhafte Verkleinerung des entfernter Liegenden verzichtet, garantiert, dass die Karte in allen Teilen im Detail betrachtet werden kann. Dennoch ist das Werk als Gesamtbild komponiert. Die formale Geschlossenheit geht so weit, dass die Stadt als ein organischer, fast zoomorpher Organismus erscheint, der aufgrund der weitgehend fehlenden Verjüngung in der Tiefe freilich gerade nicht dem natürlichen Bild des Stadtgrundrisses in Schrägsicht entspricht.²⁹

Es ist indes bemerkenswert, dass die umfangreichen und tiefgreifenden urbanistischen Maßnahmen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kaum einen Niederschlag in der Kartographie fanden. Insbesondere die unter Sixtus V. geschaffenen Straßenachsen, die als Verbindungen wichtiger, zusätzlich durch Obeliskens ausgezeichnete Orte – gleichsam wie zwischen Nadeln gespannte Fäden – ein rationales, geradezu mathematisches Verhältnis zum Raum zeigen, wurden nicht entsprechend, etwa in der Form eines kartographisch exakten Repräsentationsmodus, dargestellt.³⁰

2. Greuter

Erst in dem 1618 veröffentlichten Plan des aus Straßburg stammenden Matthäus Greuter wird spürbar, dass man das Vogelschaubild als Dokumentationsform der Stadtopographie zunehmend als mangelhaft empfand (Abb. 10).³¹ Zum ersten Mal seit Bufalini³² liegt Greuters Plan ein fast orthogonaler Stadtgrundriss zugrunde, der kaum mehr durch Stauchung einer scheinbaren Schrägsicht angepasst ist, was auch in der

28 Der Modus der Vogelschau bringt das Problem der vorgegebenen Blickrichtung mit sich. Das kann erwünscht sein, aber auch mit den Darstellungszielen konfliktieren. In einem eher bescheideneren Beispiel, einer Ansicht des Flamen Theodore de Bry von 1590, lässt sich beobachten, wie sehr dabei das Einzelmonument mit der Gesamtheit der Darstellung in Widerstreit geraten konnte. Offenbar war dem Stecher daran gelegen, eines der damals prominenten Bauprojekte, das zudem das Zentrum der Stadt bildete, nämlich den Kapitolsplatz, hervorzuheben, wofür er die gesamte Anlage vergrößerte und kurzerhand der Blickrichtung des Betrachters zukehrte. Vgl. FRUTAZ: *Piante*, cat. 138.

29 Vgl. BOGEN/THÜRLEMANN: *Rom*, S. 113.

30 So fanden die Straßenprojekte Sixtus' V. zunächst eine eher bildhaft-repräsentative Wiedergabe in dem denkbar kartographiefernen Medium der Wandmalerei in der ebenfalls von ihm errichteten neuen Vatikanischen Bibliothek oder in vergleichsweise kleinen, schematischen Drucken.

31 Von diesem Plan sind nur sehr wenige erhaltene Exemplare bekannt. Vgl. FRUTAZ: *Piante*, cat. 145; BOGEN/THÜRLEMANN: *Rom*, cat. 21; JATTA: *Disegno*.

32 Abgesehen von Ausnahmen, wie kleinen, schematisierten Buchillustrationen oder dem Plan von Giovannoli Alò von 1616 (Radierung, 52 x 39 cm; vgl. FRUTAZ: *Piante*, cat. 144), der sich – auch in der Ausführungsqualität – konsequent jeder Bildhaftigkeit verweigert und zu geradezu abstrakten Mustern findet, sich allerdings zugleich als Ergänzung zu externen Bildern in Form einer im gleichen Jahr veröffentlichten (und noch stark an Du Perac angelehnten) Vedutenserie versteht. Vgl. GIOVANOLI: *Vedute*.



Abb. 10: Matthäus Greuter, ‚Disegno nuovo di Roma moderna con le sue strade, siti et edifitii in pianta esatta‘, 1618, Radierung, ca. 130 x 214 cm



Abb. 11: Matthäus Greuter, ‚Disegno nuovo di Roma moderna...‘, Detail mit Ansicht der Peterskirche

Bezeichnung „pianta esatta“ anklingt.³³ Der Wunsch nach einer kartographischen Darstellung ist deutlich sichtbar, zugleich aber auch die ungebrochene Macht des Bildes. Denn obwohl offenbar eine Wiedergabe der Stadt mit einigermaßen zutreffenden Distanzen und Winkeln gesucht wurde, fand keine grundsätzliche Loslösung von der bildhaften Darstellung statt.³⁴ Anscheinend war die reine Grundrissdarstellung nicht repräsentativ genug und wurde im Verlagswesen nicht akzeptiert.

Dennoch ist hier das Bild der Stadt und ihrer Architektur vergleichsweise abstrakt. Die perspektivische Wiedergabe der Bebauung ist in den fast isometrischen Modus der Kavalierverspektive gebracht. Die Anschaulichkeit des Stadtraums im Tempestoplan geht zugunsten einer weitgehend korrekten Flächenwiedergabe verloren. Wie eine Folge davon wandert der ikonische Aspekt nun als Einzelbild an den Rand des Plans.³⁵ Greuter, dessen Darstellungen der von Galileo Galilei entdeckten Sonnenflecken oder mikroskopischer Beobachtungen als Inkunabeln objektiver wissenschaftlicher Illustration gelten können,³⁶ unterwarf die ausgewählten Monumente – sämtlich aus den Pontifikaten Sixtus' V. und Pauls V. – gleichsam einer anatomischen Sektion (Abb. 11).

Je mehr sich die Produktion von Stadtplänen im Verlauf des 17. Jahrhunderts zu einem lukrativen Markt entwickelte, umso mehr drückte sich die Konkurrenz, die in den 1660er- bis 1680er-Jahren insbesondere zwischen den verwandten, vor S. Maria della Pace und an der Piazza Navona gelegenen Druckhäusern der Familie de Rossi ausgetragen wurde, auch in den Darstellungsformen aus.³⁷ Der Stecher Giovanni Battista Falda wurde von Giovanni Giacomo de Rossi, dem Inhaber des erfolgreichen Druckhauses *alla Pace*, gewissermaßen zum Bildechronisten des barocken Rom aufgebaut. 1663 stach er einen Vogelschauplan mittleren Formats,³⁸ der Greuters Plan unter Bei-

-
- 33 Greuter, dessen landvermesserische und kartographische Fähigkeiten und Tätigkeiten meines Wissens noch nicht untersucht wurden, baut deutlich auf dem etwa 40 Jahre zuvor erschienenen Plan von Mario Cartaro (siehe Anm. 37) auf, der jedoch noch eine stärkere Stauchung aufweist. In der Tradition der älteren Vogelschaupläne nordet auch Greuter seinen Stadtplan nicht; vielmehr bleibt er bei der bislang bevorzugten Ansicht von Westen und betont die Via Lata als horizontale Achse.
- 34 Für eine solche war freilich weiterhin das Interesse vorhanden, wie die zahlreichen Nachdrucke und Kopien des Tempestoplanes zeigen (insbesondere der Plan von Govert Schayk von 1630, Radierung, 102 x 158 cm; vgl. FRUTAZ: Pianta, cat. 148) oder auch etwa der zum Heiligen Jahr 1625 entstandene, riesenhafte Plan von Giovanni Battista Maggi, der an Tempesta anknüpft, aber durch die Darstellung der Umgebung den zoomorph geschlossenen Umriss aufgibt (Holzschnitt, 221 x 422 cm; vgl. FRUTAZ: Pianta, cat. 147; EHRLE: Roma III; BORSI: Roma II).
- 35 Dort gab es bislang als bildliche Elemente vorwiegend Kartuschen für Wappen, Legenden und Indizes oder einzelne allegorische Figuren.
- 36 Vgl. BREDEKAMP: Galilei, S. 265–271.
- 37 Zu den Verlagshäusern de Rossi, insbesondere zu de Rossi *alla Pace* vgl. CONSAGRA: Rossi. Die Konkurrenz zwischen den einzelnen Stadtplanpublikationen gab es auch schon früher. Insbesondere ist auf das Paar der Pläne von Mario Cartaro von 1576 und Etienne Du Perac von 1577 hinzuweisen, wo die Innovation jedoch nicht in der Variation im Darstellungsmodus, sondern in der Wahl der Blickrichtung lag: Während Cartaro seinen früher publizierten Plan in der damals bevorzugten Ansicht von Westen zeigt, blickt Du Perac nach Osten. Vgl. FRUTAZ: Pianta, cat. 126f.
- 38 Giovanni Battista Falda, ‚Recentis Romae Ichnographia Et Hypsographia Sive Planta Et Facies Ad Magnificentiam Qua Sub Alexandro VII P. M. Urbs Ipsa Directa Exculta Et Decorata Est. Cum Privilegio Summi Pontificis Alexandro VII Pont. Max. Io. Baptista Falda De Valle Udiae Delineavit Et Incidit. Cura Et Typi Io. Iacobi De Rubeis Ad Templum Pacis‘, 1663, Radierung in zwei Platten, 68 x 88 cm. Im Titel wird betont, dass zugleich Grundriss wie Aufriss der Bebauung gezeigt werden. Vgl. EHRLE: Roma II; FRUTAZ: Pianta, cat. 156; BOGEN/THÜRLEMANN: Rom, cat. 22.1.

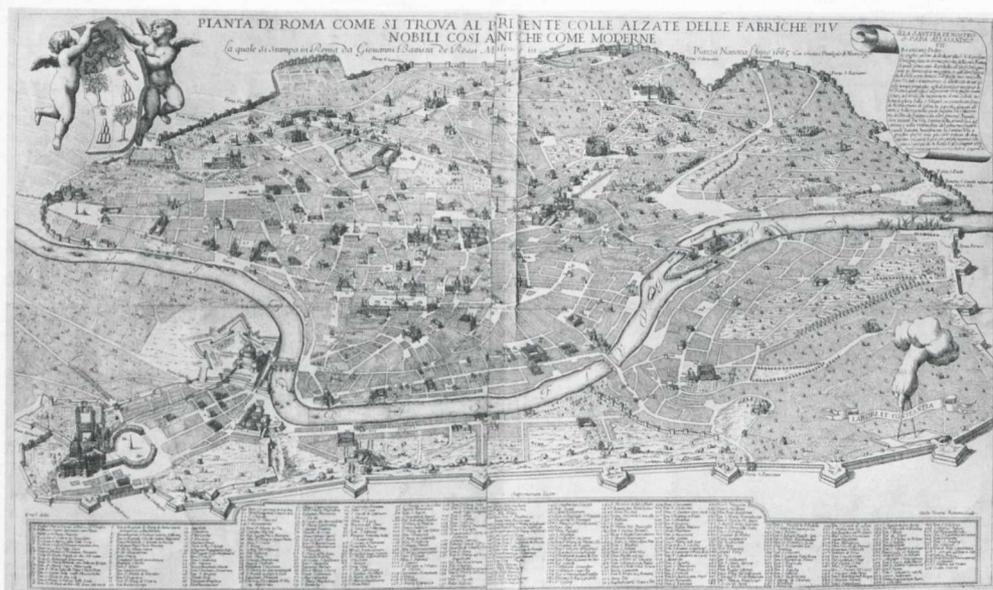


Abb. 12: Lieven Cruyl, Giulio Testone und Giovanni Battista de Rossi, ‚Pianta di Roma come si trova al presente colle alzate delle fabbriche piu nobili cosi antiche come moderne‘, 1665, Kupferstich in zwei Platten, 51 x 83 cm

behaltung der fast senkrechten Aufsicht wieder in eine weichere, bildhafte Form übersetzte. Dagegen hielt das Druckhaus von Giovanni Giacomo Cousin Giovanni Battista *alla piazza Navona* 1665 mit einem auf Tempesta's Schrägsicht fußenden, jedoch auf die Grundrissflächen der Bebauung reduzierten Plan, in dem lediglich die wichtigsten – dafür nun umso besser sichtbaren – Monumente perspektivisch wiedergegeben waren (Abb. 12).³⁹ Zeichner war der Niederländer Lieven Cruyl, dessen künstlerisches Verdienst vor allem in einer Reihe von bestechenden Veduten der Stadt liegt.⁴⁰ Der Plan hatte nur mäßigen Erfolg, und es gelang Giovanni Battista de Rossi auch nicht, Cruyls Veduten mit dem gleichen Erfolg als Druckserie zu veröffentlichen,⁴¹ wie dies der Cousin des Hauses *alla Pace* mit Falda's ‚Nuovo Teatro‘ erreichte.⁴² Nicht anders erging es einem drei Jahre später veröffentlichten Plan, der nun auf eine orthogonal projizierte

39 Vgl. FRUTAZ: *Piante*, cat. 154; BOGEN/THÜRLEMANN: *Rom*, cat. 23.

40 Vgl. JATTA: Cruyl.

41 Cruyls Veduten erschienen gedruckt nur in einer kleinen Serie (1666 unter dem Titel ‚Prospectus Locorum Urbis Romae Insignium‘) sowie später im vierten Band von Johann Georg Graevius' ‚Thesaurus antiquitatum Romanarum‘ (Utrecht 1697) und in François Desseines ‚Beschryving Van Oud En Nieuw Rome‘ (Amsterdam 1704). Der Großteil der Zeichnungen blieb ungedruckt.

42 Die von 1665 bis 1669 in drei Bänden erschienene Vedutenserie präsentierte vor allem die Neubauten unter den Pontifikaten von Alexander VII. (Band 1 und 2) und Clemens IX. (Band 3). Ein vierter Band zu den Palastbauten wurde nach Falda's Tod von Alessandro Specchi erstellt und 1699 veröffentlicht. Vgl. FALDA/SPECCHI: *Teatro. Zur Propagierung des modernen Rom*, insbesondere während des Pontifikats Alexanders VII., vgl. KRAUTHEIMER: *Rome*.

Grundrissdarstellung setzte.⁴³ Die perspektivische Darstellung der Bebauung wurde hier noch weiter reduziert, um Zeit zu sparen. Möglicherweise fürchtete man bereits die Publikation eines neuen Planes von Falda im rivalisierenden Verlagshaus, der zwar erst 1676 erschien, dann jedoch in der Tat die gesamte Konkurrenz für Jahrzehnte in den Schatten stellte.⁴⁴

3. Falda

Lag schon bei Greuters Plan der Fokus auf der zeitgenössischen Stadt, so kann der rund ein halbes Jahrhundert später erschienene große Plan von Falda als Endpunkt der Hinwendung zur modernen Stadt gelten (Abb. 13).⁴⁵ Nicht mehr die antiken Zeugnisse, sondern die zeitgenössischen Bauten standen nun im Blickpunkt. Das neue Rom, das durch Päpste und führende Familien in ein neues, von den Künsten getragenes Zentrum transformiert wurde, beanspruchte sogar, die Antike zu übertreffen. Zugleich manifestieren die Stadtdarstellungen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Zeit des Rückblicks: Die großen Baumaßnahmen des Hochbarock waren abgeschlossen.⁴⁶ Ihre Protagonisten waren, wenn nicht kürzlich gestorben, so doch alt; die Finanzkraft des Papsttums war erschöpft. In der an den Betrachter gerichteten Kartuscheninschrift verweist der Verleger Giovanni Giacomo de Rossi auf die von ihm zuvor veröffentlichten Vedutenserien. Er betont damit nicht nur seine verlegerische Leistung, sondern macht auch deutlich, dass der Plan der abschließende Teil eines größeren Dokumentationssystems ist.⁴⁷

So sehr Falda das Bildhafte, das sich vor allem in der Nahaussicht erschloss, zu erhalten suchte und in der Inschrift herausstrich, wenn er dazu einlud, ‚mit den Augen darauf zu spazieren‘ (Abb. 14), so wenig konnte die Vogelschau allein seiner bilderverwöhnten Zeit genügen. Eine Verbindung der Gattungen von Architekturvedute und Karte in Form weniger Vignetten – wie bei Greuter – konnte ebensowenig befriedigen.⁴⁸ So

43 Der Plan wurde von dem am Druckhaus de Rossi *alla piazza Navona* beteiligten Sohn Giovanni Battista de Rossis, Matteo Gregorio, selbst gezeichnet und 1668 veröffentlicht (Radierung in neun Platten, 169 x 129 cm; vgl. FRUTAZ: Piante, cat. 157). Vgl. GARMS: Rioni; SCHELBERT: Ombra.

44 Matteo Gregorio de Rossi veröffentlichte daraufhin 1680 eine aktualisierte Auflage seines Plans von 1668 (siehe Anm. 43), wo die zwischenzeitlichen Neuerungen – in der Regel Angabe von Neubauten mit Jahreszahl und Auftraggeber – schriftlich eingetragen waren, um so erneut Aktualität zu gewinnen. Der Schönheitssinn siegte aber auch hier über das Informationsbedürfnis, denn während de Rossis Plan praktisch keine weitere Auflage erlebte, war Faldas Plan (siehe Anm. 45) höchst erfolgreich und wurde nicht nur bis 1756 in mindestens sechs Auflagen gedruckt, sondern auch außerhalb Italiens, unter anderem in Amsterdam, verkleinert nachgestochen. Vgl. FRUTAZ: Piante, cat. 161.

45 Vgl. FRUTAZ: Piante, cat. 158; BOGEN/THÜRLEMANN: Rom, cat. 22.

46 Das 18. Jahrhundert sollte nur noch vergleichsweise wenige Glanzlichter setzen: die Spanische Treppe, den Trevibrunnen, den Ripetta-Hafen.

47 In der Anrede an den Leser schließt de Rossi nach der Aufzählung der von ihm verlegten Werke damit, dass nun nur noch die Publikation des vollendeten Stadtplans bleibe: „Mi restava solo di perfectionare la Pianta di Roma / moderna più aggiustata et corretta dell’altre divulgate sin’hora, con l’alzate et compartimenti interni de gli /edificii Chiese Palazzi et altre fabbriche, come ora ti porgo in questi fogli in modo che tu / possa vedere la forma di ciascuno, et mirare con cora tutto insieme l’aspetto et grandezza / di Roma, spatiando con gli occhi per tutte le vie piazze giardini et contrade della / città con la scorta de’nomi descritti ne loro siti et per via de’numeri et indici copiosissimi / in ciascuna regione.“

48 Als Relikt des Pilgerwesens und Zugeständnis an das päpstliche Rom sind bei Falda lediglich die neun wichtigsten Kirchen als zusätzliche kleine Ansichten dargestellt (neben den sieben Hauptkirchen die

müssen die bildlichen Einzelansichten, die de Rossi in thematisch gruppierten Bänden separat publizierte, als geradezu notwendiger Bestandteil der Karte gesehen werden, der deutlich macht, dass das Wissen über die Stadt nicht mehr allein im Kartenbild zu suchen ist. Faldas von de Rossi veröffentlichtes Gesamtwerk zeigt bereits unverkennbare Ansätze zu einem die Medien Karte und Bild übergreifenden, ‚virtuellen‘ Rom.⁴⁹

IV. Wissenschaft und Erhabenheit

1. *Nolli*

Bei der nächsten und letzten Beispielgruppe, die ich darstellen möchte, sind die neuen, auf einer stärkeren Trennung beruhenden Beziehungen zwischen Karte und Bild noch einmal sprunghaft fortentwickelt. Mit der immer umfangreicheren Bildproduktion stiegen im 18. Jahrhundert die Ansprüche an die Erforschung und wissenschaftliche Dokumentation der Topographie der Stadt, was sich auch in der Kartographie bemerkbar machte. Der 1748 veröffentlichte Stadtplan von Giambattista Nolli⁵⁰ gab die Vogelschauansicht vollständig auf und präsentierte die Stadt ausschließlich als Grundriss – als Zugeständnis an die Bildlichkeit blieb nur die räumliche Darstellung einiger Schiffchen auf dem Tiber und der Vegetation (Abb. 15). Alles Gebaute war hingegen radikal auf den Grundriss reduziert, wobei Modernes von den dunkler gezeigten erhaltenen Resten antiker Monumente beziehungsweise deren nur in Umrisslinien gezeigten Rekonstruktionen abgesetzt war (Abb. 18). Zugleich wurde die kartographisch neutrale, nicht mehr von der bevorzugten Leserichtung abhängige Ausrichtung des Kartenbildes nach Norden gewählt.⁵¹

Nollis Karte war zwar nicht der erste Plan seit Bufalini,⁵² der sich ausschließlich der Grundrissprojektion bediente, nahm aber bewusst Rückbezug auf diesen Meilenstein. Nolli reproduzierte Bufalinis Plan, von dem es nur noch sehr wenige Exemplare gab, in verkleinertem Maßstab und stellte ihn den Bögen für seinen großen Plan voran, einschließlich der getreuen Wiedergabe der Bufalinischen Messfehler und Irrtümer hinsichtlich der antiken Monumente. Eine weitere Bezugsgröße bildete die antike *Forma Urbis*, an deren Präsentation im Konservatorenpalast Nolli 1741 selbst beteiligt war. Die Wahl der reinen Grundrissdarstellung war gegen Mitte des 18. Jahrhunderts

Abtei Tre Fontane und die Kirche der Annunziata), von denen sich einige nicht mehr auf dem im Plan abgebildeten Gebiet befinden.

49 Die – in diesem Text mehrfach angesprochene – Frage der aufeinander bezogenen Bildserien, Texte und Pläne ist noch nicht systematisch untersucht worden. Ansätze dazu finden sich bereits im Werk von Du Perac und Giovannoli, sowie parallel zu Falda bei Matteo Gregorio de Rossi und Lieven Cruyl.

50 Vgl. FRUTAZ: *Piante*, cat. 169a; BOGEN/THÜRLEMANN: *Rom*, cat. 24; ZÄNKER: *Nolli*; BORSI: *Roma I*; BEVILACQUA: *Roma II*.

51 Dabei war die Wahl des magnetischen anstelle des geographischen Nordpols, die eine Drehung nach rechts um ca. 15° mit sich brachte, vielleicht zugleich dem Wunsch geschuldet, die *Via Lata*, die bei den vorangegangenen Plänen immer die Horizontalachse gebildet hatte, nun annähernd als Vertikalachse erscheinen zu lassen.

52 Zuvor war, abgesehen von dem auffallend groben Plan Giovannoli Alòs (siehe Anm. 32), 1697 die noch geostete, ansonsten aber bereits sehr fortschrittliche Darstellungskonvention aufweisende Karte von Antonio Barbey erschienen, die offensichtlich von Pariser Plänen beeinflusst war (53,5 x 58 cm; vgl. FRUTAZ: *Piante*, cat. 162).



Abb. 15: Giovanni Battista Nolli, ‚Nuova topografia di Roma‘, 1748, Kupferstich in 16 Platten, 176 x 208,5 cm

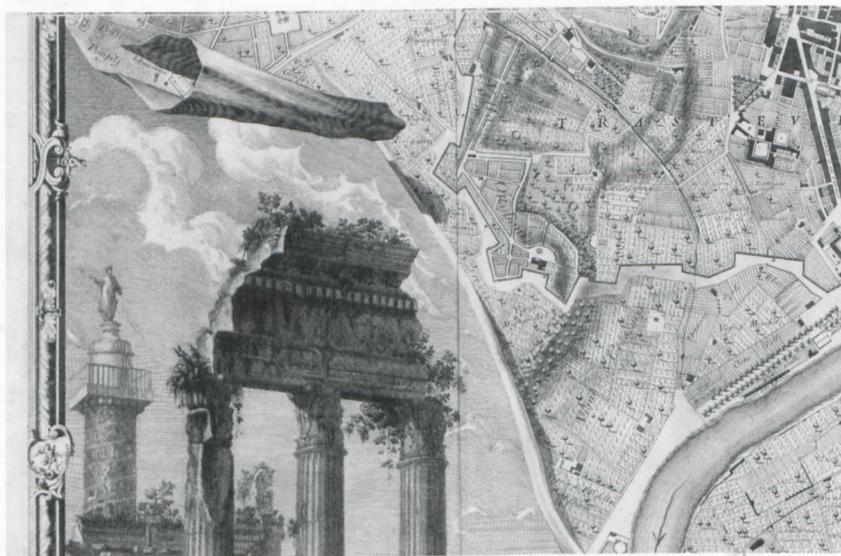


Abb. 16: Giovanni Battista Nolli, ‚Nuova topografia di Roma‘, Detail mit Architekturcapriccio

jedoch keineswegs revolutionär. Für London war man schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu einem – in vieler Hinsicht sogar noch moderneren – Kartenbild mit reiner Grundrissprojektion übergegangen.⁵³ Es überrascht nicht, dass dies im protestantischen, nüchterner Wissenschaftlichkeit und pragmatischen Nützlichkeits-erwägungen aufgeschlosseneren England früher stattfand als im barocken Rom, das zwischen antiker Tradition und moderner Repräsentation schwankte. Betrachtet man den von Wenzel Hollar angefertigten Plan von London nach dem Brand von 1666, könnte man zudem annehmen, die Wiedergeburt des Grundrissplans beziehungsweise der Abschied vom repräsentativen Vogelschauplan sei dieser Katastrophe zu verdanken (Abb. 17). Denn während die stehen gebliebenen Außenviertel in traditioneller Vogelschauperspektive dargestellt sind, erscheint das vom Brand verwüstete Zentrum als reiner Grundriss.⁵⁴ Ereignisse wie der Londoner Brand oder auch politische und administrative Veränderungen beförderten oft durch die Notwendigkeit, Grundstücke und Straßenverläufe neu zu bestimmen und zu vermessen, die Kartographie.

Weniger durch dramatische Ereignisse als durch wissenschaftliches Interesse und die Neueinteilung der *Rioni*, der Stadtviertel, ausgelöst, lagen auch Nollis Plan umfangreiche Vermessungen zugrunde, die sich als erstaunlich genau erwiesen haben.⁵⁵ Ähnlich wie Bufalini mit seinem Selbstbildnis thematisiert Nolli das Vermessen durch die Darstellung von Putti, die mit verschiedenen Messwerkzeugen hantieren. Als Vorarbeit für den Druck fertigte Nolli einen gezeichneten Plan an, der noch in Teilen erhalten ist.⁵⁶ Er ist noch detaillierter als der Druck und legt überdies Zeugnis davon ab, dass Nolli die Karte durch einen Katalog mit über 10.000 Einträgen ergänzen wollte.⁵⁷ In der gedruckten Version beschränkte er sich auf rund 1.300 Nummern, die auf thematisch und typologisch differenzierte Indizes im Anhang der Karte verwiesen. Dennoch steht der visuellen Reduktion eine bislang nicht erreichte Quantität an zusätzlichen Informationen gegenüber.

53 ‚Ogilby and Morgan’s large scale map of the city as rebuilt by 1676‘, 1677, Kupferstich in 20 Platten. Die zukunftsweisende Gestaltung des Kartenbildes liegt unter anderem im Vorhandensein eines Koordinatennetzes, in den mehrfach differenzierten Grauwerten der Schraffuren und in der Wahl eines Ausschnittes aus dem Stadtgrundriss.

54 Für den Hinweis auf den Plan von Hollar danke ich Martin Raspe. Vgl. auch BEVILACQUA: Roma II, S. 102. Zuvor, ab der Mitte des 17. Jahrhunderts, erschienen bereits einige Karten von Paris als Grundrisspläne, die jedoch nicht ganz auf Perspektivenelemente für einzelne Bauwerke verzichteten; so erstmals Gomboust 1652. Vgl. GAUTHIEZ: Histoire. Hiervon ist sicherlich auch der 1665 bei Giovanni Battista de Rossi verlegte Plan von Lieven Cruyl (siehe Anm. 39) inspiriert.

55 Giambattista Nolli, der aus dem norditalienischen Como stammte und zuvor bei Vermessungsarbeiten in Mailand und der Lombardei mitgewirkt hatte, erhielt 1736 die Erlaubnis von Papst Clemens XII., die Stadt neu zu vermessen einschließlich der Berechtigung, sämtliche kirchlichen Anwesen auch im Inneren zu betreten. Der aus Bologna stammende Papst Benedikt XIV., der in seiner Heimatstadt Jura studiert hatte und als dortiger Bischof engen Austausch auch mit Naturwissenschaftlern pflegte, bemühte sich in seinem 1740 beginnenden Pontifikat nicht nur um den Ausbau der Infrastruktur des Kirchenstaates, sondern auch um dessen Vermessung und kartographische Repräsentation. Der von Nolli auf eigene Rechnung produzierte Plan wurde in einer Auflage von 1.824 Exemplaren gedruckt, war jedoch trotz großer Nachfrage kein finanzieller Erfolg. Vgl. BEVILACQUA: Roma II, S. 49–64.

56 Federzeichnung, 187 x 165 cm; Biblioteca di Archeologia e Storia dell’Arte, Palazzo Venezia. Vgl. BEVILACQUA: Roma II, S. 65–82.

57 Vgl. BEVILACQUA: Roma II, S. 83–96.



Abb. 17: Wenzel Hollar, Plan von London, 1666

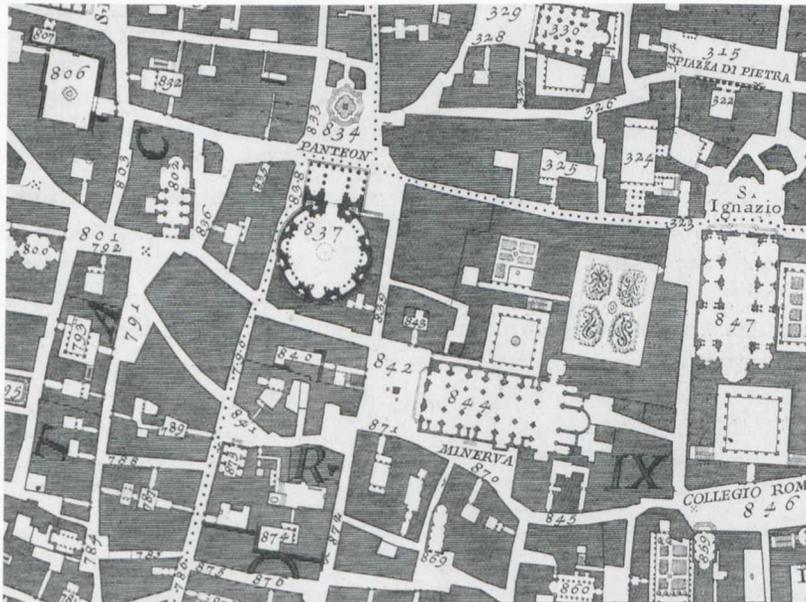


Abb. 18: Giovanni Battista Nolli, „Nuova topografia di Roma“, Detail mit Zone um Pantheon und S. Maria sopra Minerva

Durch die Publikation des neuen Planes sahen die vorangegangenen römischen Bilderpläne mit einem Schlag altertümlich aus. Nolli führte eine im Vergleich kühle Formensprache ein, die jedoch noch nicht kartographisch-diagrammatisch schematisiert war. Die als bebaut gekennzeichneten Flächen sind nicht nur Resträume zwischen den Straßen, sondern bilden die Gebäudeflächen exakt ab. Diese Präzision rückt den Plan in die Nähe der Architekturzeichnung. So wirken seine Grundrisse durch die exakten Umrisse und die regelmäßige Schrägschraffur auch dort wie messerscharf geschnitten, wo Nolli keine Innenhöfe, Gärten oder – wie bei den prominenteren Bauten – sogar Vestibüle, Durchgänge und Innenräume zeigen kann.

Bei aller kartographischen Sachlichkeit gibt Nolli den Anspruch, dass die gesamte Darstellung als Kunstwerk wahrgenommen werden soll, nicht auf (Abb. 15 und 16). Dafür übernimmt er die elegante Rahmung des 1739 erschienenen Pariser Turgot-Plans, auch wenn er gerade auf dessen pathetische Kavalierperspektive verzichtet.⁵⁸ Zur Bildhaftigkeit trägt neben dem Rahmen vor allem der Umstand bei, dass die Karte sich als *trompe-l'œil*-artig aufrollendes Papier präsentiert und den Blick, wie durch ein Fenster, auf phantastische Architekturcapricci im Hintergrund⁵⁹ freigibt. Nolli kehrt das bisherige Prinzip, das versuchte, die Stadt *auf* der Karte bildhaft zu präsentieren, um. So erscheint die Stadt nicht mehr als direktes Abbild, sondern indirekt, als Bild einer Karte, in der das räumliche Stadtgefüge auf zwei Dimensionen reduziert ist. Der Stadtplan wird damit als etwas Gemachtes interpretiert. Er erweckt nicht mehr den Eindruck, ein visuell gewonnenes Abbild der Wirklichkeit zu sein, sondern er ist ein abstrahiertes Diagramm, ein Instrument, mit dem der Raum der Stadt epistemisch erschlossen werden kann. Mit den Augen spazieren kann hier nur noch derjenige, der die übrigen Informationen schon besitzt und jetzt mit topographischer Genauigkeit belohnt wird.

Das *Bild* der Stadt ist in Form der mit allegorischen Figuren bevölkerten und aus bekannten Monumenten zusammengesetzten Architekturcapricci hingegen wörtlich aus der eigentlichen Darstellungsebene in den Hintergrund gedrängt. Nolli lässt keinen Zweifel daran, dass es sich dabei um subjektive Stadtvisionen handelt, da die Monumente in freier Kombination zusammengestellt sind. Hier schließt sich gewissermaßen der Kreis zu den noch weitgehend auf einen konkreten räumlichen Zusammenhang verzichtenden, vorwiegend auf Erkennbarkeit zielenden Anordnungen der Monumente auf den frühen Stadtdarstellungen. Für eine Repräsentation der Stadt mit realistisch-bildhaftem Anspruch war *auf* der Karte definitiv kein Platz mehr. Sie wurde ausgelagert und überdies auch durch andere Künstler geschaffen. Der Geometer Nolli war nur mehr für die Karte selbst zuständig.

58 Der üblicherweise nach seinem Auftraggeber, dem Pariser Bürgermeister Michel-Etienne Turgot, benannte Plan wurde von Louis Bretez gezeichnet („Plan de Paris“, 1739, Kupferstich in 20 Platten, 254 x 328 cm). Ob Nolli hier schon bewusst einen Schritt weiter ging und zugunsten eines aufklärerischen Positivismus von barocker Rhetorik abrückte (vgl. BEVILACQUA: Nolli, S. 20), muss offen bleiben. Sicherlich kann man aber feststellen, dass eine bildhafte Darstellung Roms angesichts der Überlagerung von Antike und moderner Bebauung mit erhöhten Ansprüchen an die Genauigkeit nicht mehr vereinbar war.

59 Gezeichnet von Stefano Pozzi.

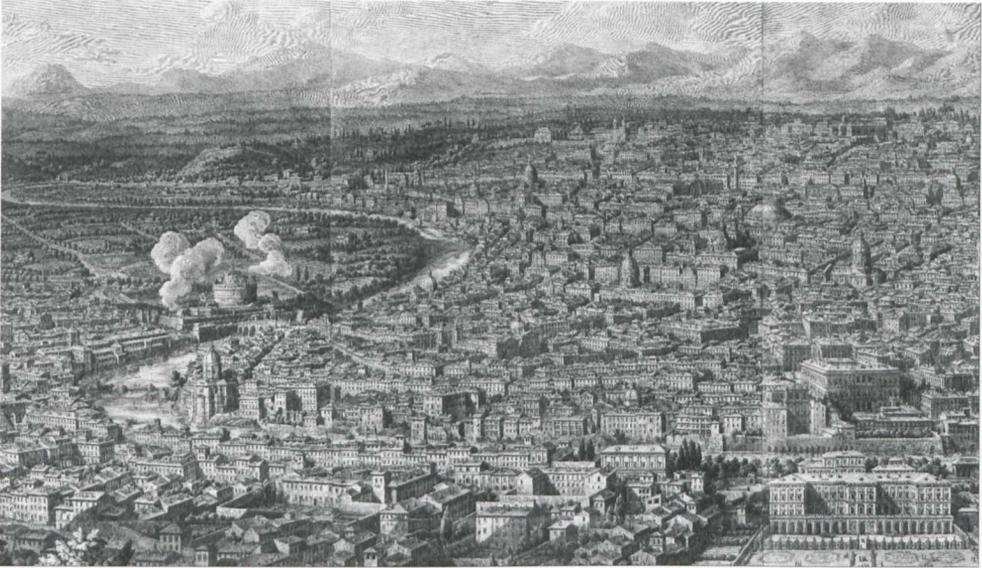


Abb. 21: Giuseppe Vasi, ‚Prospetto dell’Alma Città di Roma‘, 1765,
Radierung in 18 Platten, 102 x 262 cm, Detail

li für Rom konkurrenzlos formuliert hatte.⁶⁶ Die von Vasi gewählte Form ist nicht nur an einen bestimmten Standpunkt gebunden, sondern erzeugt geradezu eine einheitliche Stimmung. Gleichsam in Vorahnung des baldigen Niedergangs des päpstlichen Rom fällt das Abendlicht von Nordwesten auf ein im Dunst versinkendes, wolkenverhangenes Schaubild, das nicht nur die Stadt zwischen St. Peter und dem Brunnen Pauls V., sondern auch das Umland von Caprarola bis Albano – also den gesamten engeren Kreis der päpstlichen Territorien – umfasst.

Vasis synthetische Bemühungen um Karte und Bild scheitern jedoch. Die große Vedute ist weder ein natürliches Bild noch ein Plan. Es gelingt Vasi nicht, die vollzogene Trennung der Gattungen wieder aufzuheben. Die folgende Entwicklung zeigt immer stärker von Diagrammelementen durchsetzte Karten und daneben Ansichten, die sich in Richtung des autonomen ‚Kunstwerks‘ entwickeln. Nur für touristische Zwecke leben synthetische Schaubildformen gelegentlich wieder auf.

V. Digitale Synthese

Wurde die Entwicklung hier vor allem im Hinblick auf den Dualismus zwischen Karte und Bild dargestellt, so ist doch festzustellen, dass die sich voneinander entfernenden

66 Nollis Plan blieb lange Zeit die unangefochtene Kartengrundlage. Auch für die Archäologie entstanden die ersten einschlägigen, noch genaueren Pläne erst um 1800. Für administrative Zwecke schuf ab 1818 das Catasto Pio-Gregoriano eine neue Grundlage, die auch den Ausgangspunkt für gedruckte Pläne bildete, so etwa für die ‚Pianta della Direzione Generale del Censo‘ von 1829. Vgl. FRUTAZ: Pianta, cat. 191. Dennoch wurde Nollis vielfach noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts für Karten der sich bis dahin nur wenig verändernden Stadt herangezogen.

Medien durchaus aufeinander bezogen bleiben. Die historischen Formen topographischer Dokumentation – nicht nur Stadtpläne, Panoramen, Vogelschauansichten, Veduten und Architekturprospekte, sondern auch das verwandte Schrifttum wie Guidenliteratur –, zielen stets auf eine komplexe und ganzheitliche Darstellung der Stadt, die jedoch die Möglichkeiten des Mediums – überwiegend bedrucktes Papier – überstieg. So schwanken Stadtplan und Panoramaansicht nicht nur zwischen Karte und Bild, sondern verweisen mit ihren Legenden auf wissenschaftliche und topographische Texte, deren Informationsgehalt über die visuelle Darstellung hinausgeht. Zugleich werden die Pläne und Planveduten durch externe Bildwerke – entweder in Form reiner Tafelwerke oder als Bild-Text-Publikationen – ergänzt. In Rom entwickelte sich – wie gezeigt – insbesondere im 17. und 18. Jahrhundert in den Werken von Falda, Nolli, Vasi, Piranesi und der zugehörigen Guidenliteratur eine komplexe und zum Teil systematisch aufeinander abgestimmte Dokumentation der Stadt. Die Untersuchung der ausgeklügelten, visuell oft raffiniert angelegten Nummerierungen, Beschriftungen und dadurch erzeugten Referenzen wäre freilich ein eigenes Thema.

Es ist wohl kein Zufall, dass der intermediale Kontext, in den historische Karten eingebettet waren, erst in jüngster Zeit herausgearbeitet wurde,⁶⁷ also in jenem Moment, in dem sich durch digitale Technologien die verschiedenen Elemente der Stadt-Dokumentation auf neue Weise miteinander verknüpfen lassen. Interaktive Webseiten, wie diejenigen der Bibliotheca Hertziana zum Nolliplan und zum Vasipanorama, wo man sich die in der Legende aufgeführten Objekte anzeigen lassen kann,⁶⁸ oder die Portale zum Nolliplan und den Vasiveduten vom Architekturdepartment der University of Oregon, die verschiedene Bild-, Karten- und Textelemente auf komplexe Weise zusammenführen und beispielsweise Vasis Ansichten unter Angabe der Blickrichtung auf dem Nolliplan visualisieren,⁶⁹ bieten unstrittig neue Möglichkeiten, auf die hier nicht mehr eigens eingegangen werden kann. Sie verdeutlichen das gleiche Beziehungsgefüge, das die historischen Karten in ihrer medialen Umgebung immer schon sichtbar zu machen versuchten.

Literatur

- ALBERTI, LEON BATTISTA: *Descriptio Urbis Romae*, hg. v. MARTINE FURNO/MARIO CARPO, Genf 2000.
- BAUMGARTNER, MARCEL: Topographie als Medium der Erinnerung in „Piranesis Campo Marzio dell'Antica Roma“, in: WOLFRAM MARTINI (Hg.): *Architektur und Erinnerung*, Göttingen 2000, S. 71–102.
- BAUMGARTNER, MARCEL: „*vide indicem ruinar. num. ...*“. Die Rompublikationen des Archäologen Giovanni Battista Piranesi. Ein Medien-Netzwerk aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: *Lab 6* (2000), S. 82–97.
- BEVILACQUA, MARIO: *Roma di Piranesi – vedute della città antica e moderna*, in: MARIO GORI SASSOLI (Hg.): *La Roma di Piranesi – la città del Settecento nelle grandi vedute*, Roma 2006, S. 39–60. [= Roma I]

67 Vgl. BAUMGARTNER: Rompublikationen, insb. S. 89–91; BAUMGARTNER: Topographie.

68 Vgl. <http://lineamenta.biblhertz.it/zogimap/piante> (30.09.2010).

69 Vgl. <http://vasi.uoregon.edu/> (30.09.2010).

- BEVILACQUA, MARIO: Nolli, Piranesi, Vasi. Percorsi e incontri nella città del Settecento, in: ders. (Hg.): Nolli, Vasi, Piranesi. Immagine di Roma antica e moderna, Roma 2004, S. 19–29.
- BEVILACQUA, MARIO: Roma nel secolo dei lumi. Architettura, erudizione, scienza nella pianta di G. B. Nolli „celebre geometra“, Napoli 1998. [= Roma II]
- BOGEN, STEFFEN/THÜRLEMANN, FELIX: Rom. Eine Stadt in Karten von der Antike bis heute, Darmstadt 2009.
- BORSI, STEFANO: Roma di Benedetto XIV. La pianta di Giovan Battista Nolli, 1748, Roma 1993. [= Roma I]
- BORSI, STEFANO: Roma di Urbano VIII. La pianta di Giovanni Maggi, 1625, Roma 1990. [= Roma II]
- BORSI, STEFANO: Roma di Sisto V. La pianta di Antonio Tempesta, 1593, Roma 1986 [= Roma III]
- BRAUN, GEORG/HOGENBERG, FRANZ: Civitates orbis terrarum, Band 1, Köln 1572.
- BREDEKAMP, HORST: Galilei der Künstler. Der Mond, die Sonne, die Hand, Berlin 2007.
- CARETONI, GIANFILIPPO/COLINI, ANTONIO M.: La pianta marmorea di Roma antica. Forma urbis Romae, Roma 1960.
- CONSAGRA, FRANCESCA: The De Rossi Family Print Publishing Shop. A Study in the History of the Print Industry in Seventeenth-Century Rome, Ann Arbor 1992.
- DI TEODORO, FRANCESCO P.: Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X, Bologna 2003.
- EHRLE, FRANZ: Roma al tempo di Clemente VIII. La pianta di Roma di Antonio Tempesta del 1593, riprodotta da una copia vaticana del 1606, Città del Vaticano 1932. [= Roma I]
- EHRLE, FRANZ: Roma al tempo di Clemente X. La pianta di Roma di Giambattista Falda del 1676, riprodotta da uno degli esemplari originali, Roma 1931. [= Roma II]
- EHRLE, FRANZ: Roma al tempo di Urbano VIII. La pianta di Roma Maggi-Maupin-Losi del 1625, riprodotta da uno dei due esemplari completi finora conosciuti, Roma 1915. [= Roma III]
- EHRLE, FRANZ: Roma al tempo di Giulio III. La pianta di Roma di Leonardo Bufalini del 1551, riprodotta dall'esemplare esistente nella Biblioteca Vaticana, Roma 1911. [= Roma IV]
- FALDA, GIOVANNI BATTISTA/SPECCHI, ALESSANDRO: Il nuovo teatro delle fabbriche, et edifici, in prospettiva di Roma moderna, 4 Bände, Roma 1665–1699.
- FICACCI, LUIGI: Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings, Köln 2000.
- FOLIN, MARCO: Piante di città nell'Italia di antico regime. Uno strumento di conoscenza analitico-operativa, in: ders. (Hg.): Rappresentare la città. Topografie urbane nell'Italia di antico regime, Reggio Emilia 2010, S. 9–55.
- FRIEDMAN, DAVID: La pianta di Imola di Leonardo, 1502, in: MARCO FOLIN (Hg.): Rappresentare la città. Topografie urbane nell'Italia di antico regime, Reggio Emilia 2010, S. 121–144.
- FRUTAZ, PIETRO: Le piante di Roma, 3 Bände, Roma 1962.
- GARMS, JÖRG: I rioni di Roma in una serie di piante della Biblioteca Nazionale di Vienna (1700 circa), in: MARIO BEVILACQUA u.a. (Hgg.): Le piante di Roma. Dal Barocco ai catasti, Roma 2012, S. 318–327.
- GARMS, JÖRG: Vedute di Roma dal medioevo all'Ottocento. Atlante iconografico, topografico, architettonico, 2 Bände, Napoli 2004.
- GAUTHIEZ, BERNARD: Histoire de la cartographie des villes aux XVIe–XVIIIe siècles. Apparition et évolution des modes de représentation, in: CLAUDIA CONFORTI u.a. (Hgg.): La città allo specchio, Roma 2006 (Città e Storia 1), S. 359–376.

- GIOVANIOLI, ALÒ: Vedute degli antichi vestigi di Roma. Compresse in rami 106, divise in due parti, Roma o.J. [1616].
- GORI SASSOLI, MARIO (Hg.): Roma veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo, Roma 2000.
- GÜNTHER, HUBERTUS: Gli studi antiquari per l'Accademia delle Virtù, in: RICHARD J. TUTTLE u.a. (Hgg.): Jacopo Barozzi da Vignola, Milano 2002, S. 126–128.
- GÜNTHER, HUBERTUS: Raffaels Romplan, in: Sitzungsberichte/Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin (N.F.) 31 (1982–1983), S. 12–15.
- GÜNTHER, HUBERTUS: Das Trivium vor Ponte S. Angelo. Ein Beitrag zur Topographie der Renaissance in Rom, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 21 (1983), S. 165–251.
- HÜLSEN, CHRISTIAN: Saggio di bibliografia ragionata delle piante iconografiche e prospettiche di Roma dal 1551 al 1748, Roma 1915.
- JATTA, BARBARA: Disegno nuovo di Roma moderna. La pianta di Roma di Matthias Greuter della Biblioteca Apostolica Vaticana, in: Strenna dei Romanisti 68 (2007), S. 383–394.
- JATTA, BARBARA: Lievin Cruyl e la sua opera grafica. Un artista fiammingo nell'Italia del Seicento, Bruxelles 1992.
- KRAUTHEIMER, RICHARD: Rom. Schicksal einer Stadt 312–1308, a.d. Amerikanischen v. TONI KIENLECHNER/ULRICH HOFFMANN, München 1987.
- KRAUTHEIMER, RICHARD: The Rome of Alexander VII, 1655–1667, Princeton 1985.
- LAUREYS, MARC: Bartolomeo Marliano (1488–1566). Ein Antiquar des 16. Jahrhunderts, in: KATHARINA CORSEPIUS (Hg.): Antiquarische Gelehrsamkeit und bildende Kunst, Köln 1996, S. 151–167.
- LEUSCHNER, ECKHARD: Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung, Petersberg 2005.
- LONG, PAMELA O.: Hydraulic Engineering and the Study of Antiquity, Rome, 1557–70, in: Renaissance Quarterly 61, H. 4 (2008), S. 1098–1138.
- MADDALO, SILVIA: *In figura Romae*. Immagini di Roma nel libro medievale, Roma 1990.
- MAIER, JESSICA: *Imago Romae*. Renaissance Visions of the Eternal City, Ann Arbor 2006.
- MARLIANI, BARTOLOMEO: *Urbis Romae topographia*, Roma 1544.
- MILLER, NAOMI: Mapping the City. The Language and Culture of Cartography in the Renaissance, London 2003.
- NUTI, LUCIA: La rappresentazione della città. Ricerche, soluzioni, prototipi, in: DONATELLA CATALABI/ELENA SVALDUZ (Hgg.): Il Rinascimento italiano e l'Europa, Vicenza 2010, S. 703–707.
- NUTI, LUCIA: Cartografie senza carte. Lo spazio urbano descritto dal Medioevo al Rinascimento, Milano 2008. [= Cartografie I]
- NUTI, LUCIA: Cartografie senza carte. Roma descritta tra Medioevo e Rinascimento, in: CESARE DE SETA/BRIGITTE MARIN (Hgg.): Le città dei cartografi. Studi e ricerche di storia urbana, Napoli 2008, S. 18–24. [= Cartografie II]
- PIRANESI, GIOVANNI BATTISTA: *Le antichità romane*, Band 1, Roma 1756.
- RODRÍGUEZ ALMEIDA, EMILIO: *Formae urbis antiquae*. Le mappe marmoree di Roma tra la Repubblica e Settimo Severo, Roma 2002.
- SCACCIA SCARAFONI, CAMILLO: *Le piante di Roma*, Roma 1939.
- SCAGLIA, GIUSTINA: The Origin of an Archaeological Plan of Rome by Alessandro Strozzi, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27 (1964), S. 137–163.

- SCHELBERT, GEORG: All'ombra di Falda. La pianta di Roma di Matteo Gregorio De Rossi del 1668, in: MARIO BEVILACQUA u.a. (Hgg.): *Le piante di Roma. Dal Barocco ai catasti*, Roma 2012, S. 218–231.
- SCHELBERT, GEORG: Gli acquedotti urbani nelle piante e vedute quattrocentesche e cinquecentesche di Roma, in: GIUSEPPE BONACCORSO (Hg.): „Acque correnti“ e nuovi tracciati urbani a Roma nel Cinquecento, Roma 2009, S. 7–30.
- SCHÜCK, HEINRICH: *Nagra anmärkningar till Antonio Tempesta's Urbis Romae Prospectus 1593*, Uppsala 1917.
- THOENES, CHRISTOF: La „lettera“ a Leone X, in: CHRISTOPH L. FROMMEL (Hg.): *Raffaello a Roma*, Roma 1986, S. 373–381.
- VASI, GIUSEPPE: *Itinerario istruttivo diviso in otto giornate per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma*, Roma 1764.
- VASI, GIUSEPPE: *Delle magnificenze di Roma antica e moderna*, 10 Bände, Roma 1747–1761.
- ZÄNKER, JÜRGEN: Die „Nuova Pianta di Roma“ von Giovanni Battista Nolli (1748), in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch 35* (1973), S. 309–342.

Bildnachweise

- Abb. 1: Mario Gori Sassoli (Hg.): *Roma veduta. Disegni e stampe panoramiche della città' dal XV al XIX secolo*, Roma 2000, S. 134.
- Abb. 2: Mario Gori Sassoli (Hg.): *Roma veduta. Disegni e stampe panoramiche della città' dal XV al XIX secolo*, Roma 2000, S. 136.
- Abb. 3: Bibliotheca Hertziana, Max Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom.
- Abb. 4 und 5: Franz Ehrle: *Roma al tempo di Giulio III. La pianta di Roma di Leonardo Bufalini del 1551*, riprodotta dall'esemplare esistente nella Biblioteca Vaticana, Roma 1911.
- Abb. 6: Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom.
- Abb. 7: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlin.
- Abb. 8 und 9: Franz Ehrle: *Roma al tempo di Clemente VIII. La pianta di Roma di Antonio Tempesta del 1593* riprodotta da una copia vaticana del 1606, Città del Vaticano 1932.
- Abb. 10 und 11: Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Rom.
- Abb. 12: Biblioteca dell'Archivio Capitolino, Rom.
- Abb. 13 und 14: Franz Ehrle: *Roma al tempo di Clemente X. La pianta di Roma di Giambattista Falda del 1676*, riprodotta da uno degli esemplari originali, Roma 1931.
- Abb. 15 und 16: Istituto Nazionale per la Grafica, Rom.
- Abb. 17: British Museum, London.
- Abb. 18: Istituto Nazionale per la Grafica, Rom.
- Abb. 19: Graphische Sammlung, Stuttgart.
- Abb. 20: Universitätsbibliothek, Heidelberg.
- Abb. 21: Bibliotheca Hertziana, Max Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom.