

WORKSHOP

ABSCHREIBEN – EXZERPIEREN – KOPIEREN. KULTURTECHNIKEN IM ZWISCHENRAUM.
WEIMAR, 19.–20. JULI 2018

Titel: Der «Anonymus Destailleur» und sein «Kopist» ... wenn es so einfach wäre ...

Abstract: 1903 bezeichnete Hermann Egger in seinem Katalog der Zeichnungen antiker Architektur in der Wiener Hofbibliothek (heute in der Albertina) ein in Berlin aufbewahrtes Konvolut als Codex Destailleur (später ergänzt um ein D), seinen Zeichner als Anonymus Destailleur und den Zeichner der vermeintlichen Kopien in Wien als Kopisten des Anonymus Destailleur. Neuere Forschungen zeigen, dass das Verhältnis der Zeichnungen und ihrer Zeichner zueinander weit komplexer ist, als die von Egger durch die Bezeichnung suggerierte einseitige Abhängigkeit. Tatsächlich arbeiteten nicht nur beide Zeichner wechselseitig und gleichzeitig an den erhaltenen Blättern und deren Vervielfältigungen, sondern sie wurden dabei von mindestens 15 weiteren Personen unterstützt. Dies alles geschah im Auftrag einer heute praktisch vergessenen Accademia, deren Programm zur Dokumentation und Publikation allen Wissens über die antike Architektur und aller Objekte, die für deren Verständnis von Bedeutung sein könnten (Bauten, Ornamente, Skulpturen, Vasen, Gemälde, Instrumente, Maschinen, Aquädukte, Inschriften, Münzen etc.), zwar bekannt ist, aber nie für realisiert, ja nicht einmal für realisierbar gehalten wurde. Diese Auffassung ist nun ebenso zu revidieren wie die, dass sich ein solch komplexes Projekt mit 150 Beteiligten in 20 Jahren durch einfache Prozesse des Kopierens oder aber der Singularisierung hinreichend beschreiben ließe.

1. Der «Anonymus Destailleur» und sein «Kopist» ... wenn es so einfach wäre
2. 1903 veröffentlichte Hermann Egger (1874–1949) den ersten Band seines Katalogs der Zeichnungen in der damaligen K. u. K. Hofbibliothek Wien, der den Zeichnungen antiker Bauten aus dem 15.–18. Jahrhundert gewidmet war. [Egger 1903] Weitere angekündigte Bände des Katalogs sind nicht erschienen, aber der von Egger katalogisierte Bestand befindet sich noch heute in der vermutlich von ihm hergestellten Ordnung nach Bauwerken unter der Bezeichnung «Az Rom (Egger)» und den Nummern 1–331 in der Graphischen Sammlung der Wiener *Albertina*, wohin die Zeichnungen später überführt worden waren. Leider hatte Egger durch seine Neuordnung die eventuell noch erhaltenen Überlieferungszusammenhänge oder Ordnungen von Teilbeständen — bis auf ein einzelnes Skizzenbuch — aufgelöst, so dass sich den neu geordneten Zeichnungen nur schwer weitere, über das einzelne Blatt hinaus gehende Informationen entnehmen lassen. Bei der Katalogisierung der Zeichnungen war Egger aufgefallen, dass eine grössere Gruppe von 39 Blättern — tatsächlich die grösste, einem einzelnen Zeichner zuzuweisende Gruppe in diesem Bestand — vielfältige Parallelen zu einem ehemals drei Bände umfassenden, später leider ebenfalls aufgelösten und neu geordneten Teilbestand von 120 Blättern in der damaligen Bibliothek des Berliner

Kunstgewerbemuseums, der heutigen Kunstbibliothek, aufweisen. Er schlug in Absprache mit den Koryphäen der Zeichnungsforschung seiner Zeit, dem Architekten und Architekturhistoriker und als solchem auch «Nestor» der St.-Peter-Forschung Heinrich von Geymüller (1839–1909) und dem Archäologen Christian Hülsen (1858–1935) vor, die Berliner Zeichnungsgruppe als *Codex Destailleur* zu bezeichnen, ihren (Haupt-) Zeichner als *Anonymus Destailleur* und den Hauptzeichner der Wiener Blätter als *Kopisten des Anonymus Destailleur*. Diese Namensgebung sollte an den französischen Architekten Hippolyte Destailleur erinnern, der nicht nur der letzte sondern zugleich der erste namentlich bekannte Eigentümer des Berliner Codex war und diesen als Teil seiner 5'700 Blätter umfassenden ersten Zeichnungssammlung 1879 nach Berlin verkauft hatte.¹ Eine Erläuterung, warum er die durch eine solche Bezeichnung unterstellte direkte und eindimensionale Abhängigkeit der Wiener von den Berliner Blättern annahm, lieferte Egger jedoch nicht:

«Nach näherer Untersuchung und der eingehende Vergleichung einzelner Wiener Blätter mit obiger Sammlung in Berlin im September 1902 kam der Verfasser [i.e. Egger] zu der Überzeugung, daß erstere nur Wiederholungen der Destailleur'schen Blätter sind. Die umständliche Beweisführung hierfür würde den Rahmen dieses [dem Wiener Katalog von 1903 vorangestellten] Künstler-Verzeichnisses bedeutend überschreiten, [...] [Egger 1903: 12]»

3. Hülsen hatte bereits fünf Jahre zuvor in den von ihm herausgegebenen «Architektonischen Studien» des russischen Architekten Sergej Iwanoff zu den römischen Caracalla-Thermen einige der Berliner Blätter kurz beschrieben, zugeordnet und eine Datierung «um 1550» vorgeschlagen. [Iwanoff/Hülsen 1898: 50] Obwohl es dafür bzw. für eine sogar noch etwas frühere Datierung einen guten Anhaltspunkt gab — die Caracalla-Thermen wurden ab 1545 zur Gewinnung von Baumaterial für St. Peter und den Palazzo Farnese regelrecht geplündert, die Zeichnungen zeigen jedoch den Zustand *vor* diesen Abbruchmassnahmen —, hat sich die spätere Forschung trotzdem und ohne hinreichende Begründung für eine Datierung der Berliner Blätter auf die 1560er Jahre entschieden und diese immer wieder repetiert. Dies hat eine Identifikation des Berliner Zeichners und seines «Kopisten» ebenso erschwert bzw. verhindert, wie die Klärung des Entstehungskontextes, zumal Egger aus ungenannten Gründen zu der Überzeugung gelangt war, der Wiener Zeichner sei «5 bis 10 Jahre später nach Rom» [ebd.] gekommen als sein durch sprachliche Charakteristika ebenfalls einer südfranzösischer Heimat zugeordneter Landsmann, der Berliner Zeichner.
4. Vielleicht ist es kein Zufall, dass Eggers Behauptung einer einseitigen Abhängigkeit zwischen den Berliner und Wiener Blättern auf einen Vergleich «*einzelner* Wiener

¹ Eine zweite Sammlung verkaufte Destailleur später nach St. Petersburg, wo sie sich heute noch in der Eremitage befindet; für die Auflösung seiner dritten Sammlung waren mehrere Auktionen notwendig. Man kann sicher ohne Übertreibung behaupten, das zwischen 50 und 80% aller Renaissance-Zeichnungen, die sich heute in Sammlungen ausserhalb Italiens befinden, einmal durch Destailleurs Hände gegangen sein dürften: Ihre Zerstreuung hat die Forschung nicht eben erleichtert.

Blätter mit obiger Sammlung in Berlin» beruht, denn ein genauerer Vergleich zeigt, dass diese Eindeutigkeit der Beziehung zwischen beiden Zeichnungsgruppen aus mehreren Gründen nicht gegeben ist bzw. sein kann:

Zum einen gibt es Blätter in Berlin und Wien, die so weitgehend und präzise übereinstimmen, dass schlicht nicht zu entscheiden ist, welches Blatt man als Vorlage oder Original und welches man als dessen Kopie ansprechen soll: Minimale Abweichungen lassen sich zwar als Flüchtighkeitsfehler ansehen, die also Zeichen eines Kopierprozesses sein müssten, liegen aber in beiden 'Richtungen' vor.

5. Andererseits enthalten die vermeintlichen Kopien dann aber wiederum einige wenige zusätzliche Informationen, die in der vermeintlichen Vorlage fehlen, was i. d. R. gerade als Indiz für eine umgekehrte Beziehung bzw. Abhängigkeit anzusehen wäre.
6. Hinzu kommen jedoch weitere Zeichnungen, in denen beide Hände auftauchen und zwar so, dass sie ganz offensichtlich zeitgleich und gemeinsam an der Erstellung des Blätter gearbeitet haben müssen.
7. Ein weiterer Fall sind Darstellungen, zu denen es jeweils ein Exemplar in Berlin oder Wien gibt. Egger nahm an, dass die Berliner Blätter hierzu verloren gegangen seien. Da der Berliner Codex jedoch noch vom Hauptzeichner selbst gebunden wurde und nur zwei Blätter enthielt, die nachträglich lose hinzugefügt wurden und die vermutlich nicht auf den Hauptzeichner selbst zurück gehen, erscheint es zumindest unwahrscheinlich, dass dieser mehrere seiner Blätter beim Binden «vergessen» haben sollte. Zudem ergänzen sich einige dieser nicht-parallelen Blätter ganz offensichtlich so, dass bspw. ein Blatt in Berlin jenes in Wien voraussetzt oder komplementiert — und umgekehrt.
8. Während meiner Untersuchungen² des Wiener Zeichnungsbestandes [im Rahmen eines von Herbst 2013 bis Frühjahr 2017 vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojekts, das der 2014 verstorbene Kunsthistoriker Andreas Tönnemann noch hatte einwerben können,] konnte ich in Wien 60 weitere Blätter identifizieren, die ganz oder teilweise dem von Egger sog. *Kopisten des Anonymus Destailleur* oder dem *Anonymus Destailleur* selbst zuzuschreiben sind bzw. an denen diese und weitere Zeichner mitwirkten. Letztere müssen mit diesen beiden zusammen gearbeitet haben, da auch sie gemeinsam mit ihnen auf verschiedenen Blättern erscheinen. Zwar könnte dies im Einzelfall auch einfach auf eine (viel) spätere Weiterbearbeitung eines vorliegenden Blattes durch dritte Zeichner zurück zu führen sein, aber in allen Fällen, die ich bisher eingehender überprüfen konnte, kann man eindeutig von einer Zusammenarbeit an einzelnen Zeichnungen ausgehen, also nicht von einer späteren, zufälligen Nachnutzung solcher Blätter.

Somit ist die Zahl der dem Berliner *Anonymus Destailleur* und seinem 'Kopisten'

² Hierzu und zum Folgenden: [Kulawik 2002], [Kulawik 2003ff.], [Kulawik 2014], [Kulawik 2016], [Kulawik 2018.1–3].

zuzurechnenden Blätter in Wien auf ca. 100 Blätter angewachsen, entspricht also fast einem Drittel *aller* von Egger erfassten Zeichnungen nach antiken Bauten. Hinzu kommen einige wenige Blätter zeitgenössischer Bauten wie des Palazzo Farnese, die ebenfalls dieser Zeichnergruppe zuzurechnen sind. Dasselbe Phänomen der «Vervielfachung» des ursprünglich Bestandes zeigte sich jedoch in nahezu allen anderen Sammlungen, die ich im Rahmen des erwähnten Projektes aufgrund weniger Informationen oder auf Verdacht hin durchsucht habe: War bei der Antragstellung für das Projekt im Frühjahr 2013 noch davon auszugehen, dass es neben den 120 Blättern in Berlin und den von Egger identifizierten 39 in Wien noch 40–60 weitere Blätter in Stockholm (Nationalmuseum, Sammlung *Cronstedt*), New York (Metropolitan Museum of Art, sog. *Goldschmidt* und *Scholz Scrapbooks*) und vielleicht Paris und London — also insgesamt 200–220 Blätter mit bis zu 1'000 Einzelzeichnungen geben könnte, so ist deren Zahl inzwischen auf aktuell 850 Blätter mit rund 3'500 Zeichnungen angewachsen, die sich sicher oder mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit demselben Entstehungskontext um den Berliner *Anonymus Destailleur* zuweisen lassen. Damit dürfte es sich um die **grösste jemals — und vermutlich: nicht nur — in Rom durchgeführte Vermessungskampagne** handeln, von der wir (in)direkt Kenntnis und vor allem: Zeugnisse in Form ihrer Arbeitsergebnisse haben!

9. Hinzu kommt, dass die Zeichnungen die Bauwerke — neben antiken auch die zeitgenössischen Bauten, die um 1550 als die wichtigsten und bedeutendsten angesehen wurden — in einer Vollständigkeit und Präzision dokumentieren, die erst von der archäologischen und architekturhistorischen Bauforschung des späten 19. Jahrhunderts und oftmals sogar erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts erreicht wurde.
10. Wobei hinzuzufügen ist, dass die jüngere Bauforschung zwar durch fortgeschrittene Ausgrabungs- und Dokumentationsmethoden noch bessere Ergebnisse zu erreichen vermag, aber natürlich nur in Fällen, in denen die Bauten seit ihrer Dokumentation um 1550 inzwischen nicht noch stärker beschädigt wurden oder sogar ganz verschwunden sind. Insofern sind die hier interessierenden Zeichnungen also hinsichtlich ihrer archäologischen, architekturhistorischen und auch wissenschaftshistorischen Bedeutung kaum zu überschätzen. Dass sie bisher statt dessen *unterschätzt* wurden, dürfte nicht nur an ihrer eher weniger repräsentativen, sogar unspektakulären Erscheinung liegen — sie sind als Vermessungs-, Detail- und Übersichtsskizzen eben nicht von jener beeindruckenden Qualität, die gerade die Zeichnungen berühmter Architekten der Renaissance auszeichnen —, sondern auch die Anonymität der Zeichner dürfte hierbei eine Rolle gespielt haben: Die von der Forschung seit ca. 60 Jahren vorgeschlagenen Zuschreibungen betrafen nicht nur Architekten aus der «zweiten» oder gar «dritten» Reihe der immer noch stark auf «Heroengeschichtsschreibung» fixierten Architekturhistoriographie, sondern haben sich auch in keinem einzigen Fall bestätigen lassen. Damit ist allerdings nicht ausgeschlossen, dass einige später berühmte Architekten wie bspw. Jean Bullant (ca. 1520–1578) in ihrer Jugend an diesen Vermessungen in

Rom beteiligt gewesen und so unter den noch anonymen Zeichnern ‘verborgen’ sein könnten.

11. Angesichts des erwähnten Umfangs, der später nicht wieder erreichbaren Vollständigkeit und der erstaunlichen Präzision der Zeichnungen aus dem Umkreis des *Anonymus Destailleur* ist es offensichtlich von grundlegender Bedeutung, die Identität der Zeichner, ihre möglichen Ziele und den Entstehungskontext der Zeichnungen zu klären: Im Rahmen meiner Dissertation konnte ich zeigen, dass der Berliner Hauptzeichner, eben jener französischsprachige *Anonymus Destailleur* mit einem Handwerker oder eher: Handlanger identisch sein muss, der zwischen 1543 und 1547 an der *Fabbrica di San Pietro in Vaticano*, also der damals nachantiken grössten Baustelle Europas arbeitete: Seine Zeichnungen dokumentieren den Stand der Bauarbeiten von Anfang 1545, nehmen aber von Planänderungen des leitenden Architekten Antonio da Sangallo des Jüngeren, die dieser vor allem am berühmten (und bis damals grössten) architektonischen Holzmodell bis zu seinem Tode im Sommer 1546 vornahm, keine Notiz mehr bzw. tragen diese in den Zeichnungen nicht nach. Dies kann daran liegen, dass sie nur weniger bedeutende Details betrafen.
12. Wenn man aber weiss, mit welcher Präzision der Zeichner eben auch solche kleinsten Details wie die abnehmenden Radien der ionischen Voluten an Kapitellen dokumentierte, die in weit über 100m Höhe und erst in fernerer Zukunft am Bau anzubringen gewesen sein würden, darf man annehmen, dass er solche Änderungen dokumentiert hätte, wenn sie ihm noch zugänglich gewesen wären oder ein Interesse (z. B. seitens seiner Auftraggeber) daran bestanden hätte.
13. Weitere Zeichnungen wie bpsw. die genaue Vermessung des Grabmals Michelangelos für Papst Julius II. in San Pietro in Vincoli ohne die im März 1548 aufgestellten Statuen oder eben die bis 1546/47 entstandenen Vermessungen der Caracalla-Thermen lassen es zu, die Tätigkeit des *Anonymus* auf vor und bis 1548 zu datieren und ihn mit dem genannten Handwerker zu identifizieren, der in den Akten allerdings nur als *Guilmo franciosio* auftaucht.
14. Diese Zuschreibung an *Guilmo* ermöglicht es auch, einige wichtige Eigenarten der Zeichnungen und ihrer Wiener «Kopien» sowie der anderen oben erwähnten Blätter aus diesem Umkreis zu erklären:
Offensichtlich waren die Zeichner keine ausgebildeten Architekten, denn die ungenau gezeichneten Zeichnungen lassen all jene Elemente und Charakteristika vermissen, die für einen Architekten, erst recht für einen längere Zeit in Italien tätigen wie bpsw. den Franzosen Étienne Dupérac, zu erwarten wären.
Das Bemühen der Zeichner, jedes noch so kleine Detail (bis in den Submillimeterbereich selbst bei Steinmetzarbeiten!) zu dokumentieren, führte dazu, dass die Zeichnungen weitestgehend unmassstäblich sind, da Passagen ohne Details stark verkürzt, detailreiche dagegen vergrössert wiedergegeben wurden wie hier bei den Ge-

balkprofilen sichtbar: ein Merkmal, das übrigens typisch für Zeichnungen französischer Zimmerleute (seit) der Gotik ist.

15. Die erwähnte enge Kooperation der Zeichner an Einzelzeichnungen und ganzen, mehrere Zeichnungen systematisch vereinigenden Blättern sowie ganzen Vermessungskampagnen, deren Ergebnisse sich über dutzende Blätter erstrecken können, bestätigt zudem die bekannte Verfahrensweise bei der Erarbeitung solcher Baudokumentationen seit dem späten 15. Jahrhundert, die nur arbeitsteilig in Gruppen erfolgen *konnte* — übrigens ein Umstand der trotz modernster Laserscanner heute noch gilt, wie ich als Sohn zweier Vermesser und Kartographen bestätigen kann.

Diese Zusammenarbeit erfordert natürlich eine Koordination, die man einem eher wenig geschulten Handlanger und Tagelöhner jedoch kaum wird zutrauen können, der laut den Akten der *Fabbrica* eben nicht ein ausgebildeter Handwerker (Maurer, Zimmermann, Steinmetz) war, denn sonst wäre er auch als solcher bezeichnet, (besser) bezahlt und gezielt eingesetzt worden.

Ebensowenig ist es vorstellbar, dass ein solcher einfacher Arbeiter Konzeption und Methodik für die Dokumentation praktisch aller antiken und der wichtigsten zeitgenössischen Bauten Roms selbständig erarbeitet *und* deren Umsetzung über nahezu zwei Jahrzehnte zielstrebig verfolgt haben soll.

16. Beischriften zu den Zeichnungen in Französisch und stark französisch gefärbtem Italienisch wenden sich offensichtlich an eine Gruppe von Auftraggebern, die demnach wohl aus Franzosen und Italienern bestand: Warum sollte ein Franzose sich sonst eigentlich überhaupt Notizen zu bemerkenswerten, von ihm selbst beobachteten und bereits minutiös festgehaltenen Details in seinen *eigenen* Zeichnungen auf Italienisch notieren? Und warum sollte ein ebenfalls französischer «Kopist» diese Beischriften dann auch noch genau so kopieren, statt sie vielleicht seinem eigenen Sprachgebrauch anzupassen?

Es darf also aus diesen Gründen (und weiteren, für die hier kein Raum ist) davon ausgegangen werden, dass *Guilmo* und seine Mitstreiter gemeinsam in wechselnden Gruppierungen für eine gemischtsprachige Gruppe von Auftraggebern tätig waren, die das Konzept einer möglichst präzisen Dokumentation *aller* antiken Bauten Roms und seiner näheren Umgebung sowie der wichtigsten, als vorbildlich oder interessant erachteten zeitgenössischen Bauten erarbeitet hatten und sein Durchführung zwischen mindestens 1540 und 1550 kontrollierten. Allerdings waren diese Auftraggeber nicht regelmässig bei den Vermessungen zugegen, weshalb die Beischriften mehrfach betonen, dass ein bestimmter Zustand tatsächlich genau so vorgefunden wurde und also bspw. nicht auf Weglassungen oder Irrtümern beruht. Daraus folgt, dass sie sich bei der Anleitung der Vermessergruppe auf erfahrenere Spezialisten stützen (können) mussten.³ Und sie waren vermutlich nicht in der Lage, die Vermesser und Zeichner

³ Zu Jacopo Barozzi da Vignola sagen Danti und Vasari, dass er für die *Accademia* «alle Antiken Roms vermessen» habe.

vollständig für sich arbeiten zu lassen und zu bezahlen, denn ansonsten wäre kaum nachvollziehbar, warum diese i. d. R. an 5 von 6 wöchentlichen Arbeitstagen auf der Grossbaustelle von St. Peter ihren Lebensunterhalt verdienen mussten.⁴

17. Inzwischen lassen sich bei den im zurückliegenden Forschungsprojekt (2013–2017) zusätzlich identifizierten Reinzeichnungen — zuvor waren nur Vermessungsskizzen und Zeichnungen bekannt, die deren Ergebnisse in unmassstäblich zusammen fassten — nun auch Beziehungen zu weiteren Zeichnungen nachweisen, die in ähnlich umfassender und im Detail äusserst präziser Weise antike Reliefs, Grabsteine und Sarkophage, Statuen, Vasen sowie Inschriften und Münzen dokumentieren (letztere mit einigen methodischen Abweichungen, die sich jedoch erklären lassen), womit das Gesamtprojekt, dem die Architekturzeichnungen zuzuordnen sind, noch umfangreicher und die Klärung seiner Entstehung noch dringlicher wird.
18. Tatsächlich gab es ein Projekt, in dem all dies (und einiges mehr) genau so geplant war, wie es in den bisher nie im Zusammenhang gesehenen Zeichnungen ausgeführt wurde. Hinzu kommt ausserdem eine Vielzahl von Büchern, die sich demselben Entstehungskontext und derselben Gruppe von Auftraggebern, Gelehrten, Künstlern und Architekten zuordnen lassen und Teile ihres Arbeitsprogramms entsprechen. Dieses wurde von dem Sieneser Humanisten Claudio Tolomei in einem Brief an den vatikanischen Gesandten in Venedig, Agostino de'Landi, 1542 formuliert und in der von Tolomei selbst herausgegebenen Sammlung seiner Briefe [Tolomei 1547] publiziert. Diese Sammlung wurde allein im 16. Jahrhundert 23× nachgedruckt.

Exkurs 1: Zu Tolomeis Programm für die *Accademia* und seiner Realisierung:

In seinem Brief beschreibt und begründet Tolomei ein Publikationsprogramm von 24 «Büchern» (davon einige sicherlich mehrbändig), das von ihm und einem nicht näher spezifizierten grossen Kreis von Gelehrten, Architekten und Künstlern erarbeitet worden war und realisiert werden sollte und der «Wiedererweckung» der antiken Architektur — das Wort «Rinascimento / Renaissance» wurde von Giorgio Vasari erst einige Jahre später für diese Bestrebungen eingeführt — sowie der Etablierung einer darauf beruhenden und also bestmöglichen, allgemeinverbindlichen modernen Architektur dienen sollte. Das Programm umfasste 11 Bücher, die der philologischen Aufbereitung, Edition und Übersetzung des einzigen erhaltenen antiken Traktats über Architektur, der *De Architectura libri decem* des unter Caesar tätigen und unter Augustus schreibenden Architekten und Ingenieurs Vitruv sowie der Bereitstellung von daraus extrahierten Handbüchern für die Praxis gewidmet sein sollten. Im zweiten, umfassenderen Teil des Programms sollten in 13 Büchern die urbane Entwicklung Roms in der Antike als «Lokalisierungshilfe» der erhaltenen Bauten rekonstruiert sowie jeweils *alle* antiken Bauten, Reliefs, Statuen, Inschriften, Münzen, Vasen und sonstige Bauornamente, Gemälde, schriftlich überlieferte Baumaschinen

⁴ Dies geht aus den Lohnabrechnungen der *Fabbrica di San Pietro* hervor, vgl. [Kulawik 2002: I, 162–262]

sowie Aquädukte vollständig dokumentiert, rekonstruiert und historisch sowie fachwissenschaftlich bzw. ‘kunsthistorisch’ kommentiert werden.⁵

Dieses Projekt wurde bisher irrtümlich (auch vom damals unkritisch älterer Forschungsliteratur folgenden Verfasser) der sog. *Accademia della Virtù* zugeschrieben, deren Mitglied Tolomei und einige andere an diesem Programm mitwirkende Personen waren, die sich aber — wie neuere Forschungen [Moroncini 2017] gezeigt haben — ab ca. 1537 bis ungefähr 1545 (Tolomeis Abreise) in Rom ausschliesslich philologischen Themen widmete wie der (neu-)lateinischen Dichtung und der Verbesserung und Standardisierung der italienischen Sprache, um durch diese Latein als Gelehrtensprache abzulösen. Diese Akademie wird gelegentlich immer noch mit der bis heute existierenden päpstlichen *Accademia dei Virtuosi al Pantheon* verwechselt, in der sich jedoch vor allem Handwerker, Architekten und Künstler versammelten. Immerhin ist ihre Gründung durch einige praxisnahe Mitglieder des Tolomei-Umkreises wie Antonio da Sangallo den Jüngeren vermutlich als Reaktion auf die zu langsame Realisierung des vielleicht als allzu theorielastig angesehenen Tolomei-Projekts zu verstehen. Ebenfalls eine sogar deutliche Reaktion auf das Vorgehen bei dessen Realisierung dürfte die Gründung der *Accademia dello Sdegno* bzw. *degli Sdegnati* (also: des Zorns bzw. der Zornigen) gewesen sein, deren namensgebender Zorn sich an der Plünderung der antiken Städten durch führende (überwiegend ausländische) Kardinäle entzündete, die nichts unversucht liessen, trotz massiver Exportbeschränkungen wertvolle Materialien sowie antike Kunstwerke bspw. nach Frankreich zum Schmuck eigener sowie königlicher Paläste auszuführen. Daneben gibt es noch spätere Bezeichnungen des Tolomei-Umkreises als *Accademia di Architettura* oder — etwas allgemeiner formuliert — als einer «Akademie, die sich dem Studium Vitruvs und der Architektur» [Vasari 1568: III,2: 700] widmete.

Tatsächlich scheint aber die einzige Bezugnahme auf den Tolomei-Umkreis, die einen Namen als dessen Selbstbezeichnung erkennen lässt, das Impressum der zweiten (und zugleich ersten illustrierten) Auflage der *Topographia Urbis Romæ* Bartolomeo Marlianos von 1544 zu sein, in dem sich die Drucker, die später vor allem für ihre innovativen Musikdrucke bekannten Gebrüder Dorico, als *Accademiae Romanæ Impressorum* bezeichnen. Nun war allerdings die von Pomponio Leto 1464 gegründete *Accademia Romana* im *Sacco di Roma* 1527 untergegangen, kurz nachdem die Dorico-Brüder ihre Tätigkeit in Rom aufgenommen hatten. Der Schluss liegt nahe, dass sich das informelle Netzwerk um Tolomei, das nie tatsächlich den Status einer damaligen, noch kaum formalisierten oder institutionalisierten «Akademie» erreichte, als Nachfolgeorganisation der *Accademia Romana* sah. Dafür spricht auch, dass einige ihrer letzten Mitglieder wie Giangiorgio Trissino, der gelehrte Mentor des Architekten Andrea Palladio, und vor allem Marcello Cervini — umfassend gebildeter Antiken- und Architekturkenner, äusserst aktiver erster Kardinalbibliothekar der *Vaticana*, langjähriger päpstlicher Vertreter beim Konzil von Trient und in seinen letzten drei

⁵ Zum Programm, seinen Mitwirkenden und Ergebnissen s. die Anhänge.

Lebenswochen Papst Marcellus II. — zugleich führende Rollen in der *Accademia* einnahmen.

Das Programm Tolomeis galt bisher in der Forschung als nicht bzw. nur in wenigen Ansätzen realisiert und im Grund als gar nicht realisierbar:⁶ Lediglich die *Anmerkungen* Philandriers zu Vitruv [Philandrier 1544], die erwähnte zweite Auflage der *Topographia* Marlianos sowie zwei Bände mit Zeichnungen antiker Reliefs (die *Codices Coburgensis* [Sammlungen der Veste Coburg] und *Pighianus* [Staatsbibliothek Berlin]) wurden als Arbeitsergebnisse des Tolomei-Kreises angesehen und der *Accademia della Virtù* zugerechnet.

19. Die Anhänge zu diesem Text listen alle bisher als Unterstützer und Mitwirkende des Programms bekannten Personen oder deren Schüler auf, die Teile des erarbeiteten Materials übernahmen und für eigene Publikationen verwendeten, und alle aus diesem Personenkreis hervorgegangenen Publikationen, die sich mit der antiken römischen Architektur und ihren Kontexten im weitesten Sinne befassen sowie alle zumeist unpublizierten Sammlungen (Zeichnungen und Manuskripte), die ebenfalls auf diesen Personenkreis zurück gehen und gemeinsame Merkmale aufweisen. Es dürfte deutlich werden, dass es sich dabei vermutlich nicht nur um das erste internationale und interdisziplinäre Forschungs- und Dokumentationsvorhaben der (europäischen) Wissenschaftsgeschichte handelt, sondern auch um das erste, das weitgehend selbst modernen wissenschaftlichen Ansprüchen genügt: Die Inschriftensammlung Jean Matals in der Vatikanischen Bibliothek diente bspw. aufgrund ihrer Präzision und avancierten Methodik Theodor Mommsen als Ausgangspunkt und Grundstein des *Corpus Inscriptionum Latinarum*, wurde dort jedoch bis heute natürlich gemäss den Aufgaben und Zielen des *CIL* nur als Sekundärquelle zu den originalen Inschriften, nicht als Quelle zur frühen wissenschaftlichen Forschung ausgewertet.

Angesichts dieser Materialmengen wird man aber zugestehen dürfen, dass Tolomeis gegen Ende seines Briefs aufgestellte Behauptung, das ganze Vorhaben könne aufgrund der ‘fachwissenschaftlichen’ Arbeitsteilung unter sehr vielen Mitwirkenden in «weniger als drei Jahren» realisiert werden, nicht als dreiste Übertreibung anzusehen ist. Diese Arbeitsteilung kann man übrigens durchaus als eine der wesentlichen Wurzeln der modernen disziplinären Trennung ansehen, welche ironischerweise dazu führte, dass der gemeinsame Kontext der z. T. den modernen Fachwissenschaften durchaus bekannten Materialien *nicht* erkannt wurde.

20. Exkurs 2: Vergleich: Grundrisse des Colosseums: Hdz 4151, Bl. 14 / Albertina Az Rom 25

Die beiden Blätter stimmen bis in die letzte Massangabe überein: Während das Berliner Blatt vollständig vom *Anonymus Destailleur*, also *Guilmo franciosio*, stammt,

⁶ Vgl. [Pagliara 1986], dessen dem damaligen Forschungsstand entsprechende Einschätzung noch heute meist unreflektiert wiederholt wird. Margaret Daly Davis gab erste Hinweise auf eine Teilrealisierung des Programms [Daly Davis 1989] sowie eine leider lückenhafte, aber ebenfalls fast immer «kopierte» Übersicht über dessen Inhalt [Daly Davis 1994].

wurde das Wiener Blatt ebenso ausschliesslich vom sog. *Kopisten des Anonymus Destailleur* gezeichnet. Soweit könnte Egger mit seiner Zuschreibung und Festlegung der Kopierichtung also vielleicht recht haben, obwohl die vollständige Übereinstimmung der Federzeichnungen eigentlich keine der beiden Richtungen des Abhängigkeitsverhältnisses ausschliesst.

21. Schaut man sich die Zeichnungen jedoch genauer an, so fällt nicht nur auf, dass das Berliner Blatt sauberer gezeichnet ist — was man noch der grösseren Ruhe und Sorgfalt des Zeichners beim Kopieren zuschreiben könnte —, sondern auch, dass nur auf dem Wiener Blatt Vorzeichnungen mit Kohlestift zu finden sind. Hätte der Wiener «*Kopist*» das fertige, vermeintlich ‘originale’ Blatt des Berliner *Anonymus* vorliegen gehabt, wäre es kaum verständlich, warum er zur Strukturierung der eigenen Kopie solche Vorzeichnungen nötig gehabt haben sollte. Tatsächlich treten sie so wie hier auf allen Blättern auf, die sich überwiegend als vor Ort bei der Vermessung entstandene Zeichnungen charakterisieren lassen oder aber als Zeichnungen, die direkt auf der Grundlage solcher Vermessungen als Zusammenfassungen der Arbeitsergebnisse entstanden sein dürften, wie es im vorliegenden Wiener Blatt der Fall ist. Es scheint also offensichtlich so zu sein, dass der — laut Egger (aber ohne erkennbare Begründung) — 5 bis 10 Jahre nach dem *Anonymus Guielmo* nach Rom gekommene Zeichner das Wiener Originalblatt erstellt hat, während das Berliner Blatt also die Kopie danach wäre. Das würde auch die erkennbar grössere Sauberkeit der Ausführung des Berliner Blattes erklären: Der *Anonymus* hatte mit dem Wiener Blatt eine Vorlage, bei deren Kopie er sorgfältig vorgehen konnte. Warum er allerdings nicht eine massstabs- und proportionsgerechte Zeichnung unter Benutzung dieser Vorlage angefertigt hat, muss vorläufig noch offen bleiben.
22. **Exkurs 3: Vergleich: Porta Maggiore: Hdz 4151, Bl. 65r / Az Rom 139r**
Die Aufnahmen der *Porta Maggiore* in Rom, an der drei Aquädukte zusammen fliessen, stellen einen weniger eindeutigen Fall dar: Das Berliner Blatt wurde überwiegend von einem Zeichner angefertigt, den ich in meiner Dissertation in Anlehnung an Eggers Namensgebung als *Mitarbeiter der Anonymus Destailleur* bezeichnet hatte, da dies am ehesten seiner Rolle zu entsprechen schien.
23. Und tatsächlich finden sich im Berliner Blatt neben den vielen Massangaben dieses Hauptzeichners auch einige des *Anonymus Destailleur*, also des *Guielmo franciosio* aus den Akten der *Fabbrica di San Pietro*. Daneben bzw. direkt dazwischen finden sich aber auch Massangaben, die vom *Anonymus* selbst stammen, jedoch kaum als spätere Korrekturen oder Ergänzungen zu charakterisieren sind: Stattdessen ergibt sich das Bild einer engen, im Messen und Schreiben sich abwechselnden Zusammenarbeit. — Im Wiener Blatt hingegen ist der von Egger so benannte *Kopist des Anonymus Destailleur* am Werk, was sich vor allem an seinem charakteristischen «p» sowie der «3» mit dem unteren Rechtsschwung erkennen lässt. Aber auch auf diesem Blatt

stammt mindestens eine Massangabe vom *Anonymus Destailleur* selbst, die man vielleicht für eine spätere Ergänzung oder Korrektur durch diesen Zeichner halten könnte, wenn sie nicht vom *Kopisten* ausgestrichen und durch *dieselbe* Massangabe darüber ersetzt worden wäre. Der Grund dafür scheint im linken Endpunkt der Masslinie zu liegen, der etwas unsauber und also nicht klar erkennbar angegeben ist. Die plausibelste Erklärung wäre also, dass der *Kopist* dieses Blatt erstellt und der *Anonymus* es dann um diese Masszahl ergänzt hat: Aber im Vergleich mit der Angabe im Berliner Blatt ist deren Geltungsbereich nicht ganz eindeutig, weshalb sie vom *Kopisten* als dem vermutlichen Eigentümer und «Hauptverantwortlichen» für das Blatt ausgestrichen und mit korrigierter Masslinie ergänzt wurde. — Welcher Zeichnung kommt nun der chronologische Vorrang zu? Welche ist Original und welche Kopie? Leider lässt sich diese Frage nicht eindeutig beantworten: Während es aufgrund der etwas sorgfältigeren Ausführung so scheinen mag, als sei das Berliner Blatt die später, mit mehr Musse und Sorgfalt ausgeführte Kopie, erscheint dies auf den zweiten Blick unwahrscheinlich, da auch diese Zeichnung auf Kohlestiftvorzeichnungen beruht, die dem ungeübten Zeichner die Ausführung mit Feder und Tinte erleichtern sollten. Bei Vorliegen einer halbwegs korrekten Vorlage wäre dies eigentlich nicht nötig gewesen. Aber auch die umgekehrte Richtung ist nicht die eindeutig zu bevorzugende, denn auch der sog. *Kopist* arbeitet mit Kohlevorzeichnungen, von denen er gelegentlich abweicht. Auch dies wäre schwer zu verstehen, wenn man annähme, der *Kopist* habe also das Berliner Blatt vorliegen gehabt und kopiert. Und ausserdem stellt sich wiederum die Frage, warum nicht ein Blatt eindeutig(er) als noch grobe, unmassstäbliche Vorlage erkennbar ist und das andere dann diese in einer perfekten Reinzeichnung wiederholt? Statt dessen entsteht der Eindruck, als seien beide Blätter parallel und möglicherweise direkt während der Vermessung entstanden: Dies erscheint möglich, wenn man berücksichtigt, dass es bereits ältere Aufnahmen der *Porta Maggiore* gab, die ebenso wie das Bauwerk selbst genutzt werden konnten, ein möglichst genaues Abbild freihändig (vor der Vermessung oder erst während dieser vor Ort) zu erstellen, in das dann die Masse eingetragen wurden. Dem *Anonymus* könnte dabei eine Art Aufseherfunktion zugekommen sein, der die Zeichnungen des *Kopisten* und des *Mitarbeiters* dann ggf. korrigierte. Dies bedeutet aber nicht, dass die Vorzeichnungen mit Kohle von ihm stammen, denn diese finden sich auch in seinen eigenen Zeichnungen — und sie fallen regelmässig dadurch auf, dass sie eleganter und mit sicherer Hand ausgeführt sind als die darüber liegenden Federzeichnungen. Zieht man in Betracht, dass alle beteiligten Federzeichner nur einfache Handwerker waren, erscheint es plausibel, dass der eigentliche Anleitende ihre Blätter mit den Vorzeichnungen versah, um ein einheitliches, schnelles und präzises Arbeiten bei den Vermessungen selbst zu gewährleisten, bei denen auch keine Masse vergessen werden durften. Und *diese* Kontrolle könnte dann wiederum an den anscheinend etwas erfahreneren *Guilmo* als zweiten ‘Vorarbeiter’ delegiert worden sein.

24. Exkurs 4: Vergleich: Argentarier-Bogen: Hdz 4151, Bl. 59r und 60 r

Diese beiden Blätter wurden vom *Anonymus Destailleur* (Bl. 59) und seinem von mir vorläufig so benannten *Mitarbeiter* (Bl. 60) jeweils vollständig erstellt. Egger hatte diesen mit dem von ihm so benannte *Kopisten des Anonymus Destailleur* identifiziert, obwohl die Handschrift der Massangaben hier deutlich von derjenigen abweicht, die in den meisten Zeichnungen zu finden ist, welche Egger diesem «K.d.A.D.» zuweist. Sie stellen den *Argentarier-Bogen* am Forum Boarium im Aufriss dar, wobei die in die räumliche Tiefe führenden Teile in einer Art ‘falscher’ Zentralperspektive dargestellt sind. Inschriften und Reliefs fehlen völlig. Die Zeichnung des *Mitarbeiters* scheint auf den ersten Blick die Kopie nach derjenigen des *Anonymus* zu sein, da die Zeichnung des letzteren einige Massangaben enthält, die in der anderen fehlen: Diese hätte der *Mitarbeiter* dann also im Kopiervorgang vergessen.

25. Allerdings sind genau *diese* Massangaben in der vermeintlichen Vorlage in einer anderen, grauen Tinte geschrieben: Sie könnten also später ergänzt worden sein. Dass es solche nachträglichen Ergänzungen gab, lässt sich an anderen Zeichnungen nachweisen — und sie wurden fast immer in grauer Tinte vorgenommen, während die üblichen Masse, die direkt zusammen mit den Zeichnungen entstanden, wie diese in (heute) brauner Tinte notiert wurden. Es wäre also vorstellbar, dass der *Mitarbeiter* seine Zeichnung nach einer vor Ort erstellten Vermessungsskizze anfertigte — denn diese vorliegende Zeichnung trägt weit eher Merkmale einer Reinzeichnung als einer Vermessungsskizze —, und der *Anonymus*, also *Guielmo*, bemerkte dann beim kopierenden Erstellen seiner Zeichnung das Fehlen dieser Masse und konnte diese aufgrund von Nachmessungen ergänzen. Demnach wäre das Verhältnis der Zeichnungen nicht $59 \Rightarrow 60$, sondern $60 \Rightarrow 59$. Allerdings lassen sich auch dagegen (und also *für* die zuerst vermutete Abhängigkeitsrichtung) wiederum Anhaltspunkte in beiden Zeichnungen finden: Denn während der *Mitarbeiter* auf Bl. 60 die Sockelzonen der beiden Bogenpfeiler — wenn auch nur summarisch — mit darstellt, ist nur die eine in der Zeichnung des *Anonymus* (Bl. 59) in Kohlestift angedeutet; Kohlestift wurde jedoch durchgehend (wie auch an einem Kapitell in Bl. 60 sichtbar) für Vorzeichnungen verwendet: Wenn *Guielmo* also Bl. 60 kopiert haben sollte: Warum sollte er sich dafür dann erst eine noch dazu grob abweichende Vorzeichnung anfertigen? Man könnte meinen, dieser Bereich des Sockels sei nicht ausgegraben und nicht zugänglich oder für Messungen ausreichend erhalten gewesen. Aber gerade für diese Sockelzone gibt nun wiederum der *Mitarbeiter* eine Massangabe, die der *Anonymus*, der hier in der Kopistenrolle tätig wäre, nicht übernimmt: Aus Vergesslichkeit oder weil er diese Massangabe nicht für verlässlich hielt?

Wir haben jedenfalls für beide mögliche «Kopierrichtungen» Anhaltspunkte die sowohl dafür sprechen, dass Bl. 60 nach Bl. 59 kopiert wurde (wobei der Kopist einige Masse vergass aber eines hinzufügte!), als auch dafür, dass umgekehrt Bl. 59 nach Bl. 60 kopiert wurde. Und als dritte Option gäbe es noch diejenige, dass zwar einer der

beiden Kopiervorgänge der «korrekte» sein könnte, aber der Zeichner, der *Anonymus «Guilmo»* von Bl. 59 dann noch Masse nachtrug, die der kopierende *Mitarbeiter* nicht übernahm. Dies könnte so erklärt werden, dass der *Mitarbeiter* nicht im Besitz des von ihm erstellten Blattes war und also die Korrekturen nicht übernehmen konnte. Dafür spricht, dass *beide* Blätter sich offensichtlich zuletzt, also vor dem Binden des Berliner Codex durch seinen Hauptzeichner *Guilmo* in *dessen* Besitz befanden. Warum aber sollte er ein unvollständiges Blatt (Bl. 60) aufheben, wenn er doch lediglich seine eigene Zeichnung nur um das eine fehlende Masse sowie die mit Lineal gezeichnete Sockelzone hätte ergänzen müssen? M. E. lässt sich die Frage der Abhängigkeit von Vorlage bzw. Originalzeichnung und Kopie hier nicht eindeutig entscheiden — zumal beide Zeichnungsgruppen als (fast) Reinzeichnungen auf eine gemeinsame Vorlage zurück zu gehen scheinen, die aber entweder unvollständig war (fehlende Masse, die nachgetragen werden mussten) oder aber die die Zeichner nur wenig sorgfältig kopierten — eine Erklärung, die angesichts des grossen Aufwandes für die Übertragung der Zeichnung und des geringen Aufwandes für das Nachtragen einiger Masszahlen auch nicht zu überzeugen vermag.

26. Noch komplizierter wird es, wenn man die anderen Zeichnungen — Details des Argentarier-Bogens — auf diesen Blättern vergleicht: Auch hier scheint auf den ersten Blick klar, dass Bl. 59r eine Kopie nach Bl. 60r darstellt, da letzteres Vorzeichnungen enthält, auf die der vermeintlich Kopierende (hier wieder der *Anonymus Guilmo*) offensichtlich verzichten konnte. Zugleich sind die abweichenden Vorzeichnungen mit Kohlestift auf Bl. 60 ein starkes Argument dafür, dass es für die Aufnahmen eben doch *keine* gemeinsame Vorlage gab. Aber wie soll man dann erklären, dass Bl. 59 wiederum einige Massangaben enthält, die in Bl. 60 nicht auftreten? Und dieses Mal sind sie zwar wiederum mit grauer Tinte geschrieben, aber die meisten anderen Massangaben eben auch! D. h., sie sind diesmal nicht einfach als nachträgliche, vor Ort durch Nachmessungen gewonnene Ergänzungen zu verstehen. . . Und auch offensichtliche Verschreiber des «Kopisten», die durch Ausstreichungen ungültig gemacht wurden, lassen sich vielleicht angesichts der sonstigen Sorgfalt kaum als Flüchtigkeitsfehler interpretieren, die eben gerade für Kopiervorgänge typisch wären. Auf den ersten Blick erscheinen die Zeichnungen auf Bl. 60 auch ruhiger, systematischer und sauberer angelegt als diejenigen auf Bl. 59. Warum sollte aber der Zeichner von Bl. 59 beim Kopieren ‘Unordnung’ in die Anordnung der Masszahlen bringen, wenn er über eine sauberere Vorlage verfügte?

Zusammenfassend lässt sich also wohl festhalten, dass es in den Zeichnungen Indizien für einen Kopiervorgang von Bl. 59 nach Bl. 60 sowie zusätzlich für das Kopieren nach einer gemeinsamen Vorlage gibt, wobei die Kopierrichtung durch vermutlich nachträglich eingetragene Masse, die nur jeweils in einer Zeichnung auftauchen, verunkelt wird. Aber genauso gibt es damit Argumente für die umgekehrte Richtung des Kopiervorgangs. Auflösen lässt sich dieses Dilemma m. E. nur, indem man annimmt,

dass an den Blättern zeitgleich und über einen längeren Zeitraum bzw. mit Unterbrechungen gearbeitet wurde . . . zumal es auch genügend Beispiele wie im Falle der *Porta Maggiore* dafür gibt, dass die Zeichner auch gemeinsam an Blättern arbeiteten. Dafür spräche eben auch der Umstand, dass beide Blätter zusammen im Codex Destailleur D überliefert wurden, wo sie zwar im selben Band, jedoch nicht direkt nebeneinander eingebunden waren: Denn diese Überlieferungssituation lässt sich so deuten, dass der *Anonymus Guielmo* eine Art Aufsichtsfunktion ausübte oder die Blätter zumindest an einem Ort gemeinsam aufbewahrt wurden, statt im Besitz der jeweiligen Zeichner (oder ihrer verschiedenen Auftraggeber) zu verbleiben. Aber auch hierzu lässt sich m. E. keine eindeutige Entscheidung fällen oder eine überzeugende ‘Geschichte’ denken, die alle anderen Erklärungsmöglichkeiten ausschliesse oder zumindest hinsichtlich ihrer Wahrscheinlichkeit deutlich überträfe. Es sei nur angemerkt, dass jeder bisherige Versuch eines solchen Narrativs, also einer Rekonstruktion der Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte, daran scheitert, dass Narrativ A zu den Blättern a und b mit Narrativ B zu den Blättern x und y nicht vereinbar ist. Auf jeden Fall lassen sich einfache, lineare Abhängigkeiten der Art «Blatt Y ist Kopie von Blatt X und Zeichner B ist Kopist des Zeichners A» ausschliessen.

27. Zusammenfassung

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei den Zeichnungen insbesondere des *Anonymus Destailleur* oder *Guielmo franciosio* und seines am häufigsten auftretenden Mitarbeiters, des von Egger so genannten *Kopisten des Anonymus Destailleur* also nicht um in ihrem Abhängigkeitsverhältnis einfach zu identifizierende Vorlagen und Kopien, wie Eggers Namensgebung suggerierte. Statt dessen haben wir es offensichtlich mit einem riesigen Bestand an Architekturzeichnungen zu tun, an dessen Entstehung — ausweislich der unterscheidbaren Handschriften und Papiersorten — über ca. 20 Jahre vermutlich bis zu 35 verschiedene Zeichner in unterschiedlichen Konstellationen arbeiteten. Die dabei als «Kopien» erscheinenden Zeichnungen stellen allerdings ein besonders interessantes Problem dar: Warum sollte jemand die umfangreichen Arbeitsergebnisse der Vermessung eines antiken Bauwerks *identisch* von seiner unmassstäblichen und nicht proportionsgerechten Vorlage kopieren, die bereits alle verfügbaren Massangaben vereinigte, statt diese für die Anfertigung einer Reinzeichnung zu nutzen? Warum wurden in einem zentral organisierten Projekt überhaupt von einigen Bauten mehrere Zeichnungssätze angefertigt, von anderen jedoch vermutlich nicht? (Letztere können aber auch verloren gegangen sein.) Und ging diese Vervielfachung des Zeichnungsmaterials auf die Zeichner selbst zurück oder war sie möglicherweise Teil ihres Auftrags? — Diese und ähnliche Fragen lassen sich m. E. (noch) nicht abschliessend beantworten. Es scheint aber naheliegend, dass zum einen von bestimmten ausgewählte (Gross-) Bauten mehrere Zeichnungssätze angelegt wurden, weil die Zeichner oder ihre offenbar nicht alle zeitgleich oder dauerhaft in Rom ansässigen Auftraggeber wie bspw. Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle, sich

von bestimmten., herausragenden Bauten Kopien anfertigen lassen wollten. Für die Auftraggeber könnte es zudem angesichts der sich lange hinziehenden Realisierung des Projekts naheliegend erschienen sein, sich sofort von den Arbeitsergebnissen Kopien anfertigen zu lassen, statt auf deren Erscheinen im Druck zu warten. Zugleich könnten die Zeichner, die sich ebenfalls nur begrenzte Zeit in Rom aufgehalten haben dürften, bestrebt gewesen sein, beeindruckende Proben ihrer durch die Mitwirkung am Projekt erworbenen Kenntnisse künftigen Auftraggebern präsentieren zu können. Ausserdem könnten einige der doppelten Zeichnungen als «Sicherungskopien» gedient haben. Die Vielzahl der in die Publikationen der *Accademia* involvierten Drucker in Venedig und Rom wiederum könnte als Hinweis darauf dienen, dass einzelne Zeichnungssätze verschiedenen Druckern oder Stechern übergeben wurden, um die Publikation an mehreren Orten zu verteilen und damit die Verbreitung der Ergebnisse zu beschleunigen: Schon die Erstauflage der *Topographia* Marlianos wurde Anfang 1534 in Rom gedruckt und noch im selben Jahr in Lyon mit ersten Korrekturen durch den aus Rom kommenden Rabelais herausgegeben. — Es lässt sich also anhand der Architekturzeichnungen sagen, dass für deren Entstehung und die der vermeintlichen Kopien kein eindeutiges Abhängigkeitsverhältnis und also auch keine eindeutige Zweckbestimmung der ‘Originale’ und ‘Kopien’ feststellen lässt. Bei einem sich über Jahrzehnte erstreckenden, nie ausreichend institutionalisierten (und finanzierten) Grossprojekt wie dem der *Accademia* wäre dies aber wohl auch kaum zu erwarten: Zwar hätte eine bessere Planung vielleicht Vorteile gebracht, aber man sollte nicht vergessen, dass dieses Projekt vermutlich das erste seiner Art überhaupt war, Erfahrungen für seine Durchführung nicht vorlagen und die Einbindung der Beteiligten immer nur sporadisch erfolgte: vom Handwerker, der als Vermesser und Zeichner engagiert wurde, über den ‘Arbeitsgruppenleiter’ oder Gelehrten, der einem Hauptwerb nachgehen musste, oder den Verleger, der die Existenz seines Betriebes nicht von in ferner Zukunft zu realisierenden Publikationen abhängig machen konnte, bis zu den führenden Köpfen, die als hohe Kirchenfunktionäre in den politisch unruhigen Zeiten nach der Reformation agierten. Vor diesem Hintergrund und eingedenk der ca. 2/3 Verluste, mit denen man gerade bei Manuskripten der Renaissance rechnen muss, ist umso erstaunlicher, was Tolomeis Netzwerk erreicht hat. Die Wiedergewinnung dieses Materials, das nicht nur unsere Sicht auf die Antikenrezeption, sondern gerade auch auf die materielle Kultur der römischen Antike erheblich zu verändern geeignet scheint, sollte ein Forschungsdesiderat hoher Dringlichkeit sein.

Zitierte Literatur

[Daly Davis 1989] = Daly Davis, Margaret: Zum Codex Coburgensis: frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini. – In: Harprath, Richard; Wrede, Henning (Hg.): Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock – Akten des Internationalen Symposiums 8.–10. September 1986 in Coburg. – Mainz: 1989, S. 185–199

[Daly Davis 1994] = Daly Davis, Margaret: Wissenschaftliche Bearbeitung und Entwicklung einer Systematik: Archäologische und antiquarische Studien antiker Reste in der Accademia Vitruviana in Rom (Einleitung). – In: Daly Davis, Margaret (Hg./Bearb.): Archäologie der Antike: aus den Beständen der Herzog-August-Bibliothek / Ausstellungskatalog. – Wiesbaden: 1994, S. 11–19

[Egger 1903] = Egger, Hermann: Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der K. K. Hof-Bibliothek --- 1. Teil: Nr. 1–331 = Aufnahmen der antiken Baudenkmäler aus dem XV.– XVIII. Jahrhunderte. – Wien: K.K. Hof- und Staatsdruckerei.

[Iwanoff / Hülsen 1989] = Iwanoff, Sergej A.; Hülsen, Christian: Architektonische Studien. — Berlin: Georg Reimer.

[Kulawik 2002] = Kulawik, Bernd: Die Zeichnungen im Codex Destailleur D (Hdz 4151) der Berliner Kunstbibliothek – Preußischer Kulturbesitz zum letzten Projekt Antonio da Sangallo d. J. für den Neubau von St. Peter in Rom. – Dissertation TU Berlin, [PDF online verfügbar]

[Kulawik 2003ff.] = Kulawik, Bernd: <http://www.academia-vitruviana.net>

[Kulawik 2014] = Kulawik, Bernd: Wissenschaftliche Begriffsbildung im Humanistenkreis der interdisziplinären Accademia della Virtù in Rom. – In: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 38 (2014) 140–152

[Kulawik 2016] = Kulawik, Bernd: Wer ist der Anonymus Destailleur? – In: Scholion 10 (2016), S. 229–238.

[Kulawik 2018.1] = Kulawik, Bernd: Establishing Norms for a New Architecture: The Project of the Accademia della Virtù, Its Aims and Results. – In: H. Miesse et G. Valenti (Hg.): Modello, regola, ordine. Parcours normatifs dans l'Italie du Cinquecento. – Rennes: Presses Universitaires

[Kulawik 2018.2] = Kulawik, Bernd: Tolomei's project for a planned Renaissance – unfinished? – In: *Unfinished Renaissances*. I Tatti Studies / Jahrbuch des Florentiner Harvard Center for Renaissance Studies.

[Kulawik 2018.3] = Kulawik, Bernd: Claudio Tolomei's letter to Agostino de'Landi: A history of misinterpretations. – In: *Epistolary Discourse*. Letters and Letter Writing in Early Modern Art

[Marliano 1544] = Marliano, Bartolomeo: B. Marliani Topographiæ Urbis Romæ haec nuper adiecta. – Roma: Dorico,

[Moroncini 2017] = Moroncini, Ambra: Il «Giuoco de la Virtù»: un intreccio accademico tra ‘Stravaganze’ letterarie e suggestioni evangeliche. – In: Chiummo, C. u. a. (Hg.): Intrecci virtuosi: Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento. Roma

[Pagliara 1986] = Pagliara, Pier Nicola: Vitruvio da testo a canone. = In: Settis, Salvatore (Hg.): Memoria dell’Antico nell’Arte italiana – Dalla traduzione all’archeologia. (3 Bde.) Torino: 1984–1986. Bd. 3, S. 3–85

[Philandrier 1544] = Philandrier, Guillaume: Gulielmi Philandri Castilionii Galli Civis Ro. in decem libros M. Vitruvii Pollionis de Architectura Annotationes. – Roma: Blado/Dossena.

[Tolomei 1547] = Tolomei, Claudio: De le lettere di M. Claudio Tolomei Libri sette. – Venedig: Ferrari, 81r–85r.

[Vasari 1568] = Vasari, Giorgio: Le vite de’ più eccelenti pittori scultori ed architetti. – Firenze: 1568

DRAFT

Anhänge

1: Tolomeis Programm

1. Lat. Kommentierung der schwierigen Stellen bei Vitruv (= Philandriers *Annotationes*, 1544) [+]
 2. philologisch-kritische Übersicht aller erhaltenen Textversionen Vitruvs (inkl. Vergleich) [×]
 3. darauf basierende Neuedition Vitruvs inkl. rekonstruierter Darstellungen (evtl. in 2 Bänden) [+]
 4. kommentiertes lateinisches Wörterbuch der lateinischen Fachbegriffe Vitruvs [×]
 5. kommentiertes lateinisches Wörterbuch der griechischen Fachbegriffe Vitruvs [×]
 6. philologischer Kommentar zu Vitruvs Latein im Vergleich zu dem anderer antiker Autoren
 7. Neuübersetzung Vitruvs in ‘korrekte[re]s’ Latein [!]
 8. Neuübersetzung Vitruvs in das moderne (toskanische) Italienisch [+]
 9. kommentiertes italienisches Wörterbuch der architektonischen Fachbegriffe Vitruvs [×]
 10. kommentiertes italienisches Wörterbuch aller Werkzeuge und architektonischen Details [×]
 11. übersichtliche Zusammenstellung der architektonischen Regeln Vitruvs für die Praxis [+]
 12. kommentierte Chronologie der urbanen Entwicklung Roms in der Antike [+]
 13. kommentierte und illustrierte Dokumentation *aller* erhaltenen Bauten in Rom und Umgebung [+]
 14. dass. für alle Grabsteine und Sarkophage [+]
 15. dass. für alle Statuen (mit kunsthistorisch-kritischem bzw. stilistischem Kommentar) [+]
 16. dass. für alle Friese, Reliefs u. ä. [+]
 17. dass. für alle vereinzelt erhaltenen architektonischen Elemente wie Basen, Kapitelle etc. [+]
 18. dass. für alle Vasen und anderen Objekte, die zur Dekoration von Architektur dienen [+]
 19. dass. für alle Instrumente und Werkzeuge [+]
 20. dass. für alle Inschriften [+]
 21. Übersicht aller bekannten (d. h. nicht nur der erhaltenen) Gemälde
 22. kommentierte und illustrierte Dokumentation aller Münzen und Medaillen [+]
 23. Rekonstruktionen aller beschriebenen (Bau-) Maschinen [+]
 24. Rekonstruktion aller Aquädukte in der Umgebung Roms [×]
- [+] = Drucke und vorbereitende Materialien identifiziert / [×] = Indizien für deren Existenz vorhanden

2. Mitglieder des *Accademia*-Netzwerks und deren Schüler

1 Agustín, Antonio

| 54 Fugger, Hans Jakob

| 107 Panvinio, Onofrio

2	Alciato, Andrea	55	Gaddi, Giovanni	108	Perpignan, Michel de
3	Aldovrandi, Ulisse	56	Gaddi, Niccolò	109	Peruzzi, Sallustio
4	Allegretti, Antonio	57	Garimberto, Girolamo	110	Philandrier, Guillaume
5	Amaseo, Romolo	58	Gauger, Denis	111	Pighius, Stephan Winandus
6	Arce, Juan de	59	Giordani, Giordano	112	Pio, Giovanni Battista
7	Armagnac, Georges d'	60	Giunta, Benedetto	113	Pio da Carpi, Rodolfo
8	Armenini, Giovanni Battista	61	Granvelle, Antoine Perrenot de	114	Poggio, Giulio
9	Atanagi, Dionigi	62	Grimaldi, Giovanni Battista	115	Polonus, Martinus
10	Atestini, Francesco	63	Gruter, Jan	116	Porrino, Gandolfo
11	Barbaro, Daniele	64	Gualtieri, Pietro Paolo	117	Portius, Abel
12	Barozzi da Vignola, Jacopo	65	Hodoardus, [?]	118	Prudente, Marcantonio
13	Beatrizet, Nicolas	66	Hurtado da Mendoza, Diego	119	Rabelais, François
14	Bellay, Jean du	67	Labacco, Antonio	120	Ridolfi, Niccolo
15	Bembo, Pietro	68	Lafreri [Lafréry], Antonio	121	Rotulante, Vincenzo
16	Benci, Trifone	69	Landi, Agostino de'	122	Ruscelli, Girolamo
17	Besius, Johannes	70	Landi, Giulio	123	Salamanca, Antonio
18	Bino [Bini], Gianfrancesco	71	Landus, M.	124	Salviati, Giovanni
19	Blado, Antonio	72	Latini, Latino	125	Sangallo, Antonio da [d. J.]
20	Bocchi, Achille	73	Leoni, Giovanni Francesco	126	Sangallo, Giovanni Battista
21	Brunori, Viviano	74	Ligorio, Pirro	127	Scultori, Giovanni Battista
22	Budé, Louis [Ludovico]	75	Lipsius, Justus	128	Segni, F.
23	Bufalini, Leonardo	76	Longhena, [?]	129	Serlio, Sebastiano
24	Cambrai, Jean-Jacques	77	Lucena, Ludovico	130	Sigonio, Guglielmo
25	Caro, Annibale	78	Maffei, Achille	131	Sirleto, Guglielmo
26	Cavallieri, Tommaso de'	79	Maffei, Bernardino	132	Smet[ius], Martin [de]
27	Cenci, Giacomo	80	Maffei, Girolamo	133	Spica, Tommaso
28	Cencio, Giuseppe	81	Mancini, Faustina	134	Steuco, Agostino
29	Cervini, Marcello	82	Mancinus, Franciscus	135	Strada, Jacopo
30	Cesari, Giovanni	83	Manilio, Marco	136	Strada, Ottavio [d. J.]
31	Cesi, Federico	84	Manuzio, Aldo [d. J.]	137	Taurelius, Jacobus
32	Choul, Guillaume de	85	Manuzio, Paolo	138	Tetti, Scipione
33	Colocci, Angelo	86	Manzuoli, Alessandro	139	Teyninger, M.
34	Colonna, Francesco	87	Marliano, Bartolomeo	140	Tolomei, Claudio
35	Conti, Natale	88	Martelli, Ludovico	141	Torelli, Giacomo
36	Contile, Luca	89	Martirano, Coriolano	142	Torelli, Lelio
37	Cresci, Giovanni Francesco	90	Masius, Andreas	143	Torrentius, Laevinus
38	Danti, Egnatio	91	Matal [Metellus], Jean	144	Tramezzino, Michele
39	Delfini, Gentile	92	Medici, Ippolito de'	145	Trissino, Giangiorgio
40	Delio, Sebastiano [Durantino]	93	Meleghino, Jacopo	146	Trivulzio, Agostino [d. J.]
41	Dorico, Luigi	94	Micault, Nicolas	147	Trivulzio, Antonio [d. J.]
42	Dorico, Valerio	95	Molza, Francesco Maria	148	Trivulzio, Scaramuccia

43	Dosio, Giovanni Antonio	96	Monterchi, Francesco	149	Vacca, Antonio
44	Egio, Benedetto	97	Morillon, Antoine	150	Valerio, Gianfrancesco
45	Erizzo, Sebastiano	98	Nicotius, [?]	151	Vallambert, Simon de
46	Este, Ippolito d'	99	Noyen [ab Oya], Sebastiaan van	152	Varondel, Pierre
47	Fabbri, Lodovico [da Fano]	100	Nucleo, Orazio	153	Vettori, Jacopo
48	Faerno, Gabriele	101	L'Orme, Philibert de	154	Vettori, Pietro
49	Farnese, Alessandro	102	Orsini, Fulvio	155	Waelscapple, Maxim. van
50	Flaminio, Marcantonio	103	Paciotto, Francesco	156	Winghe, Philipp van
51	Fournier, Claude	104	Palatino, Giovanni Battista	157	Zanchi, Basilio
52	Franco, [Giovanni] Battista	105	Palladio, Andrea	158	[Anonymus in Brescia]
53	Franzesi, Mattio	106	Pantagao, Ottavio		

3: Publikationen aus dem Umkreis der *Accademia*

1. Marliano, Bartolomeo: *Topographia urbis Romæ* (2., illustrierte Ausg.), Rom: Dorico 1544
2. Philandrier, Guillaume: *Annotationes* zu Vitruvs *De architectura libri decem*, Rom: Dossena 1544
3. Garimberto, Girolamo: *De regimenti publici de la città*, Venedig: Scotto 1544
4. Tolomei, Claudio: *Delle lettere [...] libri sette*. Venedig 1547 [u. a. 1554, 1555, 1558, 1559, 1563, 1585, 1589]
5. Marliano, Bartolomeo; Barbarasa, Ercole (Übers.): *L'Antichità di Roma*, Rom: Blado, 1548
6. Marliano, Bartolomeo: *Consulum, Dictatorum, Censorumque Romanorum Series*. Rom. [o. V.] 1549
7. Sigonio, Carlo: *Fasti consulares...* Venedig: Manuzio 1550/1556; Basel: Bischoff 1559
8. Marliano, Bartolomeo: *Urbis Romae Topographia*, Basel: Oporinus 1550
9. Bufalini, Leonardo: [erster topographisch weitgehend korrekter Romplan] 1551
10. Cock, Hieronymus: *Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monumenta*. Antwerpen 1551
11. Philandrier, Guillaume: *Annotationes* + emendierter Text Vitruvs, Lyon: Tournay 1552
12. Strada, Jacopo: *Epitome Thesauri Antiquitatum*, Lyon: Strada 1553
13. Labacco, Antonio: *Libro appartenente all'architettura*, Rom: Labacco 1553
14. Ligorio, Pirro: *Libro di Pyrrho Ligorio ... delle antichità ...*, Venedig: Tramezini 1553
15. Erizzo, Sebastiano: *Trattato ... dell'istrumento et via inventrice de gli antichi*, Venedig: Pietrasanta 1554
16. Marliano, Bartolomeo: *Consulum, dictatorum censorumque* [= Fasti capitolini], Venedig: Gryphius 1555
17. Pinard, Hugo: [Romplan, Georges d'Armagnac gewidmet], Rom: Lafréry 1555
18. Apollodorus; Egio, Benedetto (Ed.): *Apollodori Atheniensis Bibliothecae*, Roma: Blado 1555
19. Barbaro, Daniele; Palladio, Andrea: *I dieci libri ...* (ital., komm. Vitruved.), Venedig; Marcolini 1556
20. Aldovrandi, U.: *Delle statue antiche...* In: Mauro, L.: *Le Antichità...*, Venedig: Ziletti 1556 [1558, 1562]
21. Strada, Jacopo: *Epitome Thesauri Antiquitatum*, Zürich: Gesner, 1557
22. Paciotto, Francesco: [Romplan], Rom: Lafréry 1557
23. Panvinio, Onofrio; Strada, Jacopo (Hg.): *Fasti et triumpho Romanorum*, Venedig: Strada 1557

24. Panvinio, Onofrio; Strada, Jacopo (Hg.): *Epitome Pontificum Romanorum* . . . , Venedig: Strada 1557
25. Panvinio, Onofrio: *Reipublicae Romanae Commentariorum Libri 3*, Venedig: Valgriso 1558
26. Noyen, Sebastiaan van: *Thermæ Diocletiani Imp.* . . . Antwerpen: Cock 1558
27. Strada, Jacopo: *Imperatorum Romanorum Omnium Orientalium* . . . Zürich: Gesner 1559
28. Erizzo, Sebastiano: *Discorso sopra le medaglie antiche* . . . Venedig: Valgriso 1559
29. Ligorio, Pirro: [Romplan], Rom: Tramezini 1561
30. Pighius, Stephan: *Tabula magistratum Romanorum*, Antwerpen: Plantin, 1561
31. Barozzi da Vignola, Jacopo: *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Rom: [Eigenverlag] 1562
32. Bullant, Jean: *Reigle Generale d'Architecture*, Paris: Marnef & Cavellat 1564
33. Barbaro, Daniele; Palladio, Andrea; Vitruv: *De architectura* (lat. Ed.), Venedig: Francsc.+Crugher 1567
34. De L'Orme, Philibert: *Le premier tome d'architecture*. Paris: Motel 1567
35. Pighius, Stephan: *Themis dea sev de lege divina*, Antwerpen: Plantin 1568
36. Palladio, Andrea: *I quattro libri dell'architettura*, Venedig: Franceschi 1570
37. Orsini, Fulvio: *Imagines et elogia virorum illustrium* . . . Venedig: Lafréry 1570
38. Panvinio, Onofrio: *Amplissimi ornatisimique triumph.* . . Rom: Jode 1571
39. Strada, J.: *C. Iulii Caesaris . . . commentarii* (+ ca. 750 lat. Inschr. aus Spanien), Frankfurt/M.: Strada 1575
40. Serlio, Sebastiano; Strada, J. (Hg.): *Il settimo libro d'architettura* . . . Frankfurt/M.: Wechel 1575
41. Lafreri, Antonio: *Speculum Romanae Magnificentiae* . . . (Einzelblätter) Rom: Lafréry 1575ff.
42. Orsini, Fulvio: *Familiae Romanae quae reperiuntur in antiquis numismatibus* . . . Rom: Tramezini 1577
43. Agustín, Antonio; Orsini, Fulvio: *De legibus et senatus consultis*. Rom 1582
44. Barozzi da Vignola, Jacopo; Danti, Egnatio (Hg.): *Le due regole della prospettiva*, Rom: 1583
45. Lipsius, Justus: *De Amphitheatro Liber*, Antwerpen 1584
46. Conti, Natale: *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem*, Venice 1584
47. Agustín, Antonio: *Diálogos de las medallas, inscripciones y otras antigüedades*, Madrid 1587
48. Orsini, Fulvio: *Notae ad M. Catonem M. Varronem. . . de rustica*. Rom 1587
49. Pighius, Stephan: *Hercules prodicius*. Antwerpen: Plantin 1587
50. Smet, Martin; Lipsius, Justus (Hg.): *Inscriptionum antiquarum . . . liber*, Leyden 1588
51. Panvinio, Onofrio: *Reipublicae Romanae Commentariorum Libri 3*, Paris: Gillios 1588
52. Agustín, Antonio: *Discorsi . . . sopra le medaglie et altre anticaglie*, Rom 1592
53. Agustín, Antonio: *Dialoghi . . . intorno alle medaglie inscrittioni et altre antichità*. Rom 1592
54. Agustín, Antonio; Orsini, Fulvio: *De Romanorum Gentibus Et Familiis* . . . Rom 1592
55. Pighius, Stephanus: *Annales magistratum et provinciarum*. Antwerpen: Plantin 1599
56. Panvinio, Onofrio: *De Ludis circensibus*, Venedig 1600
57. Gruter, Jan: *Inscriptiones antiquae totius urbis Romani*. Heidelberg 1602 [beruht auf Smet/Matal]
58. Pighius, Stephanus: *Annales Romanorum*. Antwerpen: 1615
59. Gruter, Jan: *Inscriptionum Romanarum Corpus Absolutissimum*. Heidelberg, 1616
60. Strada, O.: *Kunstlicher Abriss aller Wasser- Wind- Ross- und Handmühlen*. Frankfurt 1617
61. Strada, Ottavio: *Kunstlicher Abriss allerhand Wasserkünsten* . . . = 2., erw. Aufl.; Köln 1623

4: Manuskripte und Zeichnungen aus dem Umkreis der *Accademia*

- ≈ 850 Bll. ≈ 3.486 Architekturzeichnungen (Berlin, Wien, New York, Stockholm u. a.) [s. u.]
 ≈ 750 Bll. ≈ 2.500 Reliefzeichnungen; Inschriften: *Codices Coburgensis + Pighianus*: Coburg, Berlin
 ≈ 200 Bll. ≈ 174 Statuen- und 250 Büsten-Zeichnungen Jacopo Stradas: Wien, Dresden
 ≈ 67 Bll. mit Zeichnungen antiker Statuen von Battista Franco (z. T. Berlin, Privatsammlung)
 3 Bll. (Pergament) mit Reliefs der Trajans-Säule (Marburg, Privatbesitz)
 ≈ 6 Bde. ≈ 10.000 lat. Inschriften, erstellt unter Ltg. Jean Matals: Vatikanische Bibliothek
 1 Band mit der Sylloge Alciatis inkl. Reliefdarstellungen: Dresden, SLUB (datiert auf ca. 1518 = zu früh)
 1 Band mit der Sylloge Maximilian van Waelscappelles (Auszüge [?] aus Matals Sylloge): Berlin SBB-SPK
 ≈ 15 weitere Bände der Schüler Matals (Orsini, A. Manutio, Panvinio): Vatikanische Bibliothek
 ≈ 40 Bde. ≈ 12.000 Zeichnungen antiker Münzen: *Codices Jacopo Stradas*: Gotha, Wien, Paris, London
 + 2 × 11 Bde. mit Beschreibungen dieser Münzen durch J. Strada (sog. *Diaskeuè*): Wien, Prag *Inventario delle medaglie... Farnese* (F. Orsini) Neapel: ASN 1853, II, VI
 ≈ 5 Bde. ≈ 500 Zeichnungen von Maschinen von Jacopo Strada: Wien, Florenz, Princeton, Paris (Privatbesitz)
 2 Bde. Musiktraktat Daniele Barbaros (Erweiterung seines Vitruv-Kommentars?): Florenz, Bologna
 Mit weiteren Materialfunden ist bspw. noch bzgl. der Aquädukt-Dokumentation Agostino Steucos zu rechnen.

5: Übersicht der Architekturzeichnungen

Ort	Sammlung/Signatur	Blätter	Zeichnungen
Berlin	Kunstbibliothek Codex Destailleur D (Hdz 4151)	120	859
	Kunstbibliothek: Codex Destailleur A (OZ 109)	72	> 540
	Kunstbibliothek: Inv.-Nr. 1979.6 AOZ 1-9	9	15
Eton	Eton College, sog. Morillon-Codex	20	≈ 40
Ferrara	Archivio Storico Comunale	5	13
London	RIBA	> 8	> 28
Montréal	Canadian Center for Architecture	33	73
München	Bayer. Staatsbibliothek: Cod. icon. 195	14	57
	Bayer. Staatsbibliothek: Cod. icon. 209e	34	74
New York	Metropolitan Museum: <i>Goldschmidt Sketchbook</i>	68	263
	Metropolitan Museum: <i>Scholz Sketchbook</i>	≈ 104	≈ 476
Paris	Bibliothèque Nationale: ehem. <i>Goldschmidt</i>	2	6
	Louvre: Sammlung Rothchild: ehem. <i>Scholz</i>	1	7
St. Petersburg	Codex Destailleur A/B und weiteres	≈ 130	≈ 200
Stockholm	Nationalmuseum: Cronstedt Collection	89	309
Vatikan	Biblioteca Apostolica Vaticana: Vat. lat. 6039	1	1

Ort	Sammlung/Signatur	Blätter	Zeichnungen
	BAV: Codex Rossiana 618	37	121
Vicenza	Museo Palladio	> 1	> 4
Wien	Albertina: Bestand „Az Rom“ [Hermann Egger]	102	> 400
+	Vatikan, Dresden, Berlin, Paris, Madrid ... ?	?	?
	Summen	> 850	> 3.486

DRAFT