

**Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro. Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert.** Herausgegeben vom Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig, dem Kunsthistorischen Institut und der Abteilung Klassische Archäologie der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn durch Christiane Vorster, Georg Satzinger, Jochen Luckhardt und Thomas Döring. Selbstverlag des Herzog-Anton-Ulrich-Museums Braunschweig 2018. 275 Seiten mit 233 Abbildungen.

Es handelt sich um die Dokumentation einer internationalen Tagung, die vom 11. bis 13. Oktober 2017 im Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig stattfand. Ausgangspunkt ist ein Album im Kupferstichkabinett dieses Museums (H 27–32), das bis vor kurzem weitgehend unbeachtet war, nun aber als antiquarisches Konvolut des spanischen Antikenforschers, Kirchenhistorikers und Dominikaners Alonso Chacón, latinisiert Alphonsus Ciacconius (1530–1599), erschlossen wurde. Die Handzeichnungen nach den darin dokumentierten Antiken – bemerkenswerterweise hauptsächlich weibliche Köpfe, Statuen und Büsten – wie auch die zugehörigen Beischriften binden das Braunschweiger Album unverkennbar in den Zusammenhang der in der Forschung schon länger bekannten Alben in der Biblioteca Angelica in Rom (Ms. 1564) und in der Biblioteca Oliveriana in Pesaro (Ms. 59) mit Darstellung der männlichen Pendants. Diesen drei Alben des in der Forschung vor allem als Wegbereiter der christlichen Archäologie bekannten Gelehrten galt also die Aufmerksamkeit der Tagung. In der vorliegenden Publikation widmen sich ihnen nach dem Vorwort der Herausgeber und der Einführung zweier ihrer Vertreter – Christiane Vorster und Georg Satzinger – dreizehn Fachleute aus Italien und dem deutschsprachigen Raum, teils mit konträren Ergebnissen.

Ciacconius, der 1567 nach Rom kam, sammelte ein Vierteljahrhundert lang Zeichnungen und Informationen zu antiken Bildwerken für sein groß angelegtes, unveröffentlicht gebliebenes Werk ›Antiquitatum Romanarum libri‹. Insgesamt sind

knapp achthundert Zeichnungen bekannt, davon etwa vierhundsiebzig in der markanten Zweikreidetechnik. Wie in der Einleitung betont wird, handelt es sich um eines der größten zusammenhängenden Korpora von Antikenzeichnungen des sechzehnten Jahrhunderts, zu dem neben den Kodizes in Braunschweig, Pesaro und Rom auch Manuskript 5407 in der Biblioteca Vaticana sowie dreizehn Zeichnungen in der Biblioteca Marucelliana in Florenz zählen (S. 9). Letztere, so erfährt man, weisen mit der vorwiegenden Darstellung weiblicher Köpfe thematisch den gleichen Schwerpunkt auf wie das Braunschweiger Album und stammen so offenbar aus dem gleichen Konvolut (S. 8 und Seidel S. 43). Außerdem gibt es einen heute verschollenen Kodex ehemals in Besitz des Marchese Raffaelli von Cignoli (Gasparri S. 17 und Seidel S. 45).

Ungefähr zwei Drittel der derzeit erschlossenen Zeichnungen sind mit Kommentaren versehen, teils mit Angabe des Themas oder der Benennung der dargestellten Person, des Standortes des Objekts und des Besitzernamens. Hierin liegt zweifellos die enorme Bedeutung des Oeuvres für die heutige archäologische und kunstgeschichtliche Forschung. Allein die Tatsache, dass in den 358 Kommentaren fünfundsechzig Besitzer genannt werden, von denen ein Großteil bisher kaum als Antikensammler bekannt war, lässt den Erkenntnisgewinn erahnen, der mit dem Werk des Ciacconius für die nachantike Provenienz und Sammlungsgeschichte antiker Bildwerke zu erwarten ist (Einleitung S. 11 Anm. 9). In vielen Fällen gewinnt man mit ihm die frühesten bildlichen Nachweise. Nicht zu unterschätzen ist seine Bedeutung für die Geschichte der Archäologie und die Wissensorganisation der frühen Neuzeit schlechthin.

Der erste Beitrag von Carlo Gasparri trägt einführenden Charakter (S. 14–37). Der Verfasser stellt den spanischen Gelehrten und sein Werk im Allgemeinen sowie die ›Antiquitatum Romanarum libri‹ im Speziellen vor, geht kurz auf Fragen ein, unter anderem nach dem materiellen Befund der drei Kodizes, der Technik der Zeichnungen, deren Datierung, den Zeichnern und Sammlern sowie der wissenschaftlichen Organisation des Projekts.

Ciacconius konzipierte es zwischen 1576 und 1583 und plante eine Publikation. Vorgesehen waren vier Bände mit folgender Gliederung: Der erste Band galt den »mores et instrumenta«, der zweite dreihundert Persönlichkeiten nach antiken Skulpturen, der dritte dreihundert Bildern von »Historiae« und der vierte Band Grabaltären. Ciacconius' Hauptmotivation und Ziel war die Darstellung der Geschichte des republikanischen und kaiserzeitlichen Rom, verbunden mit der Absicht, die geschichtliche Größe der Ewigen Stadt gleichsam als das Rom der Päpste bis in die Gegenwart zu fundamentieren.

Das Projekt blieb ein Torso. Nur den zweiten Band – mit dem im Tagungsband thematisierten Material – konnte Ciacconius in befriedigendem Maß vorantreiben. Epistemologisch gesehen, so betont Gasparri zu Recht, verbleibt das Klassifizierungsprinzip des Ciacconius in der Tradition der antiquarischen Forschung des frühen sechzehnten Jahrhunderts und bedient sich der damals längst etablierten Methode und Systematik. So steht sein Werk den – ebenfalls nicht vollendeten – Großprojekten wie demjenigen der Accademia della Virtù, des Pirro Ligorio oder des Stephanus Pighius nahe. Neu ist, dass er auch Bilder mit christlicher Ikonographie diesem System einverleibt (S. 30). In der Tat, so zeichnet sich ab, beschreibt Ciacconius' Wirken die Übergangsphase von der früharchäologischen Forschung in die Barockzeit. Für Letzteres sprechen gleichsam die artifiziellen, gegenüber dem archäologischen Objekt eigene Akzente setzenden »Verlebendigungen« in den Zweikreidezeichnungen, die zum Beispiel die Stiche von François Perrier aus dem Folgejahrhundert antizipieren.

Anna Seidel liefert in ihrem Beitrag (S. 38–49) erste wichtige kodikologische Angaben zum Braunschweiger Klebealbum. Anders als die beiden Kodizes in den Bibliotheken Angelica und Oliveriana, die einander in der Pergamentbindung, im Aufbau und Erhaltungszustand der Blätter gleichen (s. auch Gasparri S. 16), ist der Braunschweiger Band ein Produkt des achtzehnten Jahrhunderts, angefertigt für Herzog Carl I. (S. 42). Die 155 Zeichnungen sind beschnitten und auf weißes Papier geklebt, oft fehlen dadurch Kommentare und Follierung. Deren Reste lassen schlussfolgern, dass Ciacconius' Band ursprünglich 407 Blätter beinhaltete, also etwa 250 Folios fehlen. Ein Vermerk im Fürstlichen Museumsverzeichnis gibt den Terminus ante 1785 für die Frage, seit wann sich die Blätter in Braunschweig befinden. Der Weg dorthin liegt im Dunkeln. Denkbar wären, so die Autorin, ein Erwerb in Rom durch einen der Braunschweiger Prinzen während dessen Grand Tour oder eine Überführung aus dem Nachlass des Barons Philipp von Stosch.

Den materiellen Befund und die Rezeptionsgeschichte des Kodex der Biblioteca Oliveriana in Pesaro bespricht Maria Elisa Micheli (S. 50–67). Als Indiz, wie das Konvolut von Rom an seinen neuen Ort gelangte, dient die Nennung des Vorbesitzers auf dem Rücken des Pergamenteinbandes, Kardinalvikar Gaspare Carpegna, der 1714 starb. Der aus den Marken stammende hochrangige Geistliche überbrachte das Manuskript Annibale degli Abati Olivieri, dem Gründer der nach ihm benannten Bibliothek in Pesaro. Das Ordnungssystem der männlichen Porträts im Manuskript ist, wie damals üblich, thematisch angelegt: Philosophen, Dichter, Herrscher und so weiter. Doch es wird über die Antike hinaus bis in die Neuzeit geführt. Micheli wertet dies als methodologisches Prinzip im Sinne eines chronologischen Kontinuums von der Antike bis in die päpstliche Neuzeit. Die Tuschezeichnungen stammten, Micheli zufolge, von der Hand des Ciacconius selbst, sind gewissermaßen Illustrationen zu den von ihm kommentierten Monumenten. Generell moniert die Autorin die Qualität der Zeichnungen und begründet dies mit der fehlenden Autopsie der Zeichner beziehungsweise des Ciacconius. Es handele sich ausschließlich um Kopien nach anderen Zeichnungen oder gar nach Stichen (ein interessanter Aspekt, da das Verfahren der Reproduktion eigentlich anders herum verläuft). Wie hypothetisch dies ist, verdeutlicht der Beitrag von Christiane Vorster (s. u.) mit genau gegenteiliger Aussage.

Negativ fällt das Qualitätsurteil auch bei Georg Satzinger aus (S. 68–81), der die Zeichnungen in Zweikreidetechnik bespricht. Hinsichtlich des schwankenden »Darstellungsniveaus« bemängelt Satzinger bei vielen »bestürzende« Unbeholfenheit (S. 68) und begründet dies mit einer durchaus mutigen These: Ciacconius habe sich einer Schülerschar aus der Werkstatt des Federico Zuccari bedient, jenes bedeutenden Künstlers, der damals virtuos die Technik beherrschte, schwarze mit roter Kreide zu kombinieren. Die Schüler hätten die zeichnerische Bestandsaufnahme für den Antiquar gewissermaßen kostengünstig im Rahmen einer Art Ausbildungsprogramm gemacht. Deren unterschiedlich unausgereifter Kenntnisstand führte dann zum unausgewogenen zeichnerischen Niveau. Ob die jungen Zeichner vorm Original saßen oder andere Zeichnungen kopierten, lässt Satzinger offen. Der Verweis auf die Messdiagramme, die in vielen Porträtzeichnungen zu sehen sind, lässt Ersteres vermuten. Selbstverständlich aber gehörte es zur damals gängigen antiquarischen Praxis, Zeichnungen und Texte der Kollegen zu kopieren beziehungsweise kopieren zu lassen.

Auf solche Fälle im Werk von Ciacconius geht Paolo Liverani ein (S. 82–99). Sein Augenmerk liegt auf den Federzeichnungen der drei Alben

mit Darstellung von Reliefs und Kleinkunst. Insbesondere Giovan Antonio Dosio dürfte Vorlagen geliefert haben, wie die Beischriften nahelegen, die von Ciacconius quasi wörtlich aus dem Italienischen ins Lateinische übernommen worden sind. Eine zentrale Rolle spielte aber der mit ihm befreundete Flame Philips van Winghe (s. u. auch Friederike Sinn). Liverani liefert neue – teils die Forschung korrigierende – Informationen über Provenienz und Sammlungsgeschichte einzelner Antiken: Zum Beispiel sind die im Braunschweiger Album abgebildeten Textilhändler-Reliefs (heute Uffizien) nicht auf dem Caelius, sondern auf dem Cispius gefunden worden.

Die nächsten drei Beiträge widmen sich den Antikenbesitzern, die auf den Blättern genannt sind. Darunter befinden sich in der Rezeptionsforschung bisher wenig beachtete Vertreter des römischen Bürgertums. Lothar Sichel stellt den Weltgeistlichen Paolo Montorio vor (S. 100–117). Dessen kleine Sammlung enthielt nur dreiundzwanzig Skulpturen, darunter aber hochkarätige Werke wie die Julia Titi und den Einschenkenden Satyr, beide später in der Sammlung Ludovisi (heute Museo Nazionale Romano). Die hinzugewonnene Kenntnis solcher Privatsammlungen erlaubt es nun, Lücken in der Provenienzfolge bestimmter antiker Werke zu schließen und die Motivationen des Sammelns aus Sicht dieser Gesellschaftsgruppe genauer zu ergründen.

Auch die Sammlung des Ottavio Caro und seines berühmten Onkels, des Dichters und Numismatikers Annibale Caro, war offensichtlich kleineren Umfangs – in fünfzehn Zeichnungen ist sie in den Alben des Ciacconius dokumentiert. Diesen Blättern widmet sich Beatrice Cacciotti (S. 118–143). Ottavio veräußerte den Besitz sukzessive in den siebziger Jahren des Cinquecento. Die antiken Porträts – drei weibliche und zwölf männliche Darstellungen – tauchen im Verzeichnis von 1578 nicht mehr auf, womit ein Terminus ante quem für die Anfertigung der Zeichnungen gewonnen wäre. Der Großteil der Männerporträts, nach heutigem Kenntnisstand Werke des zweiten und dritten Jahrhunderts, wurde in den Zeichnungen mit Persönlichkeiten der römischen Republik identifiziert: Brutus, Cassius, Lepidus, Mark Anton und andere. Auch zwei der weiblichen Figuren, darunter die Wörlitzer Hüftbüste der Amazone Sosikles, tragen Namen vorbildlicher Republikanerinnen wie Lucretia oder Porcia. Die Affinität zum republikanischen Rom geht offenbar auf die libertäre Vorliebe Annibales zurück, auf dessen Vigna die Skulpturen vermutlich auch gefunden wurden.

Erstmals durch Ciacconius bezeugt ist die Sammlung des Severo de Severis, die Christiane Vorster vorstellt (S. 144–167). Der Bestand der

zwanzig Antiken umfasst neun Porträts, darunter sechs kaiserliche Frauen, sowie Götter und mythische Gestalten. Auch der gut dokumentierten Sammlung des Gerolamo Garimberto können nun sechsunddreißig Zeichnungen aus den Alben des Ciacconius ergänzend hinzugefügt werden, dreißig davon Porträts. Selbst der gründlich erforschten Sammlung der Kardinäle Cesi können mit Hilfe der Ciacconius-Zeichnungen noch neue Erkenntnisse abgerungen werden, etwa bei der Rekonstruktion der Porträtgalerie. Solche Galerien bildeten den semantischen Kern frühneuzeitlicher Sammlungen: die Vergegenwärtigung der Geschichte, beginnend mit den Griechen, über die römische Frühzeit, die Republik bis in die Kaiserzeit, verbunden mit entsprechenden Tugendbotschaften. Demgemäß wurden die Skulpturen ergänzt. Anders als Micheli und Satzinger weiß Vorster die Qualität der Zeichnungen zu würdigen und geht von der Anfertigung vom Original aus, wobei Ciacconius, so Vorsters Vorstellung, die Zeichner von einer Sammlung zur nächsten geschickt hat. Das ist natürlich spekulativ, zumal die im Beitrag gezeigten Abbildungen keine Messdiagramme aufweisen – ein wichtiges Indiz dafür, dass die Zeichnung nicht vom Blatt kopiert, sondern vor einem plastischen Werk angefertigt wurde. Vorster bemerkt, dass Ciacconius für seine Kommentare wohl das Werk Ulisse Aldrovandis zugrunde gelegt und dessen Textpassagen ähnlich wie die des Dosio übernommen habe. Ohne dass die Autorin darauf Bezug nimmt, könnte diese Annahme sogar ihre oben genannte Hypothese stützen: So darf man mutmaßen, dass Ciacconius die Schrift Aldrovandis auch als ›Wegführer‹ für sein Dokumentationsprojekt benutzte und seine Zeichner demgemäß in die Sammlungen schickte.

Der große Anteil an weiblichen Darstellungen im Braunschweiger Album – siebenundsiebzig Köpfe und Büsten – ist bemerkenswert. In Ciacconius' geplantem Buch zu den dreihundert Persönlichkeiten bildeten sie offenbar die weiblichen Pendanten zu den Darstellungen der Viri illustres in den Kodizes in Pesaro und in der Biblioteca Angelica. Ingo Herklotz (S. 168–195) bezeichnet dies treffend als »ikonographische Klasse eigenen Rechts«. In diesem Kontext erwähnt er auch Ciacconius' gemalte – nicht erhaltene – Porträtgalerie mit weiblichen Berühmtheiten der Nachantike. Als Ergänzung für die Spätantike sei hier noch auf eine Darstellung der Kaisermutter und Kirchengründerin Helena verwiesen (Vat. Lat. Ms. 5407, s. K. Schade, Frauen in der Spätantike. Status und Repräsentation. Eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst [Mainz 2003] 220 f. Taf. 63, 4). Vermittelt durch antike Texte und Münzen zielte das antiquarische Interesse an den Frauen, wie bei den Männern, auf

die Bildnisidentifikation, Physiognomik und Kostümgeschichte. Herklotz spannt den Bogen vom sechzehnten Jahrhundert, als Pirro Ligorio neue methodische Maßstäbe setzte, bis zu Bernard de Montfaucon um 1700, der als einer der Wenigen die ›weiblichen‹ Zeugnisse wertfrei behandelte. In einem Exkurs, der vom eigentlichen Thema der Tagung etwas abweicht, zeigt der Autor, wie sich der Luxusvorwurf gegen die Frauen wie ein roter Faden durch die Kulturgeschichte von der Antike bis in die Neuzeit zieht.

Bei sechsunddreißig der weiblichen Darstellungen im Braunschweiger Album handelt es sich um rundplastische Frauenporträts, davon sind fünfzehn in heutigen Sammlungen nachweisbar, drei weitere benennbar. Auf gewohnt sachkundige Weise bespricht Klaus Fittschen diese achtzehn Porträts (S. 196–213). Hervorzuheben ist, dass in fünf Fällen die Benennungen auf den Blättern des Ciacconius korrekt sind (zweimal Livia, einmal Iulia Titi, zweimal Plotina) und in fünf weiteren Fällen die Datierung ungefähr das Richtige trifft. Das ist für die Frühphase der Porträtforschung, zumal für die sonst eher marginal behandelten Frauenbildnisse, eine beachtliche Bilanz. Fittschen kann unter anderem feststellen, dass ein Frauenkopf im Römisch-Germanischen Museum in Köln nicht, wie bislang behauptet, ein provinzialrömisches Werk ist, sondern aus Rom stammt, und dass die sogenannte Venus Richelieu im Louvre eine neuzeitliche Schöpfung ist. Redaktionelle Kritik übt er an der Vorgabe der Herausgeber, in nur vier Fällen den Zeichnungen ein Foto von dem entsprechenden Original gegenüberstellen zu dürfen. Man muss ihm beipflichten. Gewiss, die Publikationskosten des Tagungsbandes setzen Grenzen, und natürlich kann man den Lesern das Heranziehen weiterer Forschungsliteratur zumuten, doch leider geht dies auf Kosten der bildlich-dokumentarischen Bestandsaufnahme, die in einer Erstpublikation wie diesem Tagungsband wünschenswert ist.

Ähnlich wie Liverani befasst sich auch Friederike Sinn mit den Federzeichnungen in den drei Alben, vor allem mit den Reliefdarstellungen (S. 214–249). Auch sie betont, dass Philips van Winghe dem spanischen Freund zahlreiche Vorlagen lieferte. Allein im Kodex der Biblioteca Angelica befinden sich 184 von 197 Federzeichnungen, die mit denen van Winghes identisch sind. Zu der zentralen Frage nach den Zeichnern erfährt man eher nebenbei (Anm. 5), dass Ciacconius zwei Zeichner auf Kosten der päpstlichen Kammer zur Verfügung standen. Inwiefern er selbst zeichnete, wäre noch zu prüfen. Weitere Zeichnungsvorlagen gingen auf Ligorio, Panvinio und – Sinn bestätigt hier Liverani – Dosio zurück. Wie bei den rundplastischen Werken sind auch viele Reliefs nach

derzeitiger Kenntnis hier erstmals dokumentiert und bezeugen den damaligen Erhaltungszustand. Das Relief der Laberia Felicia (Vatikanische Museen) ist zweimal enthalten, einmal als Zweikreidezeichnung im Pesaro-Kodex, einmal als Federzeichnung nach van Winghe im Kodex der Biblioteca Angelica. Erstere kann Sinn anhand der geistlichen Ämterlaufbahn des Alessandro de' Medici in die Periode 1574–1583 datieren, Letzere in die Zeit nach 1583.

Auf quasi das gleiche Ergebnis kommt Federico Rausa. Er nimmt die kleine Antikensammlung des Alessandro de' Medici, der für nur siebenundzwanzig Tage als Papst Leo XI. amtieren sollte, in den Blick (S. 250–265). Sein Hauptaugenmerk liegt aber auf einer Zweikreidezeichnung im Braunschweiger Album, die er als neues ikonographisches Zeugnis der ›Pyrrhica Salutatio‹ ausmacht. Die Deutung des Reliefs als antiker Waffentanz erfolgte eigentlich erst 1843 durch Emil Braun. Doch schon die Braunschweiger Zeichnung trägt die Beischrift ›Pyrrhonica Roma‹. Trotz der fehlerhaften Schreibweise ist dies ein bemerkenswertes Zeugnis der ikonographischen Erkenntniskompetenz der frühneuzeitlichen Antiquare.

Dietrich Boschung schließt den Tagungsband mit der Betrachtung einer Einzelstatue ab (S. 266–275), die als Zweikreidezeichnung im Braunschweiger Album abgebildet ist: die Kolossalstatue der Sibylle Albunea, ein neuzeitliches Werk des flämischen Bildhauers Gillis van den Vliete, das sich in den Gärten der Villa d'Este in Tivoli befindet. Die Sibyllen können geradezu als mustergültige Wesen gelten, die zwischen römisch-heidnischer und christlicher Antike vermitteln und beide Aspekte verkörpern. Laut Varro sind sie prophetische Frauen, laut Laktanz Gottesverkünderinnen – für den Dominikanermönch Ciacconius eine attraktive Allianz zwischen antiquarischer Forschung und Heilsgeschichte. Der Autor reißt diese Dimension allerdings nur kurz im Schlusssatz an.

Es gibt also noch viel zu untersuchen. Quasi unisono beteuern dies auch die Verfasser: »Der Band versteht sich in diesem Sinne nicht als Endpunkt, sondern als Ausgangsbasis für ein künftiges gemeinsames Projekt« (S. 6). Aber wer soll oder wird hier gemeinsam handeln? Zwar erfolgte, wie man auf Seite 6 erfährt, eine Digitalisierung des Braunschweiger Albums, doch offenbar nur für den internen Gebrauch. Fittschens Kritik, dass die im Tagungsband nicht abgebildeten Zeichnungen für die nicht eingeweihte Forschungswelt nach wie vor unbekannt bleiben (S. 196), trifft völlig ins Schwarze. Internetbasierte Datenbanken zur Thematik gibt es ja längst, etwa den ›Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance‹ ([www.census.de](http://www.census.de)).

Außerdem sei noch eine Anmerkung zum wissenschaftlichen Apparat des sonst hochwertigen und fundiert vorgelegten Tagungsbandes erlaubt: Die Herausgeber hatten sich dazu entschieden, die Literaturangaben und Sigel nicht, wie üblich, als Gesamtliste an den Schluss des Bandes zu setzen, sondern jeweils hinter jeden einzelnen Beitrag, gleich hinter die Endnoten. Das mag zwar bequem für die Leser sein, führt aber zu ständigen Redundanzen. Dies betrifft insbesondere die Abkürzungen für die Aufbewahrungsorte der Handschriften: die Kürzel BHAUM für das Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig, PBO für die Biblioteca Oliveriana Pesaro, RBA für die Biblioteca Angelica Rom und so weiter werden hinter jedem Beitrag von Neuem aufgelöst! Diese sperrigen Kürzel finden dann durchgängig in den Bildunterschriften Verwendung, was etwas gewöhnungsbedürftig ist.

Doch das tut dem lesenswerten Band keinen Abbruch – nach einiger Lektürezeit hat man sie verinnerlicht.

Berlin

Kathrin Schade