

VALENTIN KOCKEL UND BRIGITTE SÖLCH (Hrsg.)

Francesco Bianchini (1662-1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700

Colloquia Augustana, 21. Berlin, Akademie Verlag 2005. 274 S. mit zahlr. Abb. im Text. ISBN 978-3-05-004133-9. € 59,80

BRIGITTE SÖLCH

Francesco Bianchini (1662-1729) und die Anfänge öffentlicher Museen in Rom

Kunstwissenschaftliche Studien, 134. München/Berlin, Deutscher Kunstverlag 2007. 423 S. mit zahlr. Abb. im Text. ISBN 978-3-422-06633-5. € 68,-

Francesco Bianchini, in seiner Epoche eine der berühmtesten Gestalten der europäischen *Republique des lettres*, zählt zu den letzten Universalgelehrten der frühen Neuzeit. Aus Verona gebürtig, kam der junge Monsignore nach Studienjahren in Bologna und Padua 1684 nach Rom, wo er zunächst im Umkreis der Kurie, unter Klemens XI. (1700-21) aber am päpstlichen Hof selbst reüssierte. Einer vollständigen Wiederentdeckung von Persönlichkeit und wissenschaftlichem Œuvre Bianchinis bedurfte es nicht, denn sowohl die Veroneser Lokalforschung als auch die älteren Arbeiten zur christlichen Archäologie haben stets an ihn erinnert. Bereits 1986 legte Francesco Uglietti dann eine größere Monographie über Bianchini vor, die zwar nur einen Ausschnitt der Vita und des Werkes spiegelt, zugleich aber auf eine Vielzahl zeitgenössischer Quellen und archivalischer Überlieferungen hinwies. Diese auszuwerten mußte angesichts des in den letzten Jahren so deutlich gewachsenen Interesses an wissenschaftsgeschichtlichen Fragestellungen lohnend erscheinen. Die Augsburger Bianchini-Tagung vom September 2003, deren Akten V. Kockel und B. Sölch mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung schon 2005 vorlegen konnten, vermittelt von der facettenreichen Welt des päpstlichen Höflings, Diplomaten, Astronoms, Antiquars und Historikers einen vielfältigen

Eindruck. Die einzelnen Beiträge, auf S. 20-26 benutzerfreundlich zusammengefaßt, sind erwartungsgemäß unterschiedlich originell und reichen von biographischen Marginalien (I. Favaretto) über mehrere der heutigen Tagungsinflation geschuldete Selbstwiederholungen (C. M. S. Johns zur Kulturpolitik Klemens' XI., F. de Polignac über die Kardinäle in Bianchinis Umkreis) zu so brillanten Analysen wie John L. Heilbrons *Bianchini as an Astronomer*, Meinrad von Engelbergs Studie zur Rekonstruktion der antiken Kaiserpaläste, Brigitte Sölchs ungemein quellenreicher Betrachtung des weithin vergessenen Museo Ecclesiastico und Paolo Liveranis Publikation seiner neuen Funde zur Geschichte der vatikanischen Sammlungen im 18. Jh.

Worin die Bedeutung des Gelehrten besteht und was ihn der historischen Betrachtung noch heute anempfiehlt, darüber scheint unter den meisten der hier vereinten Autoren ein mehr oder minder expliziter Konsens zu bestehen. Demnach war Bianchinis Methode »erstaunlich modern« (S. 14), so daß man in ihm nachgerade einen frühen Vermittler der Aufklärung (S. 83f.) erkennen dürfe. Diese Modernität äußere sich insbesondere darin, daß der Gelehrte Verfahren der Naturwissenschaft, ja sogar der neuesten *Newtonian science* (S. 103), nämlich die auf Autopsie beruhende Objektforschung, für seinen histo-

risch-antiquarischen Zugriff nutzbar gemacht habe. Die Auswertung archäologischer Artefakte als der vermeintlich objektiveren Quellengattung habe ihn die Konzentration auf die subjektiv geprägten Schriftquellen hintanstellen lassen. Bianchini kommt in diesem Sinne als fortschrittlicher Archäologe und Bildwissenschaftler daher!

Mit einer gewissen Verwunderung registriert der Leser im Laufe der Lektüre jedoch, daß die folgenden Einzelstudien diese anscheinend im Vorhinein gesetzte Arbeitshypothese fortlaufend widerlegen. Zwar ist Kockel recht zu geben, wenn er betont, daß Bianchinis Stiche des 1726 entdeckten Columbariums an der Via Appia in ihrer Anwendung der vitruvianischen Orthographia »objektiver« wirken als die entsprechenden scaenographischen Veduten bei Gori und Ghezzi, doch was entspricht an diesem Verfahren »neuer Systematik«? Wer einmal das Mellon-Skizzenbuch, den Codice Strozzi oder den Codex Coner durchgesehen hat, weiß, daß die orthographische Darstellung wie auch alle anderen vitruvianischen Techniken der Bauaufnahme schon bei den Antikenzeichnern der Renaissance gang und gäbe waren (A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, Turin 1986, 87-147). Daß der Archäologe Bianchini gerade nicht empirisch vorgeht, sondern von vorgefaßten, zum Teil der Vitruvlektüre, zum Teil der barocken Ästhetik verdankten, in jedem Falle aber dem Ideal der Symmetrie verpflichteten Anschauungen ausging, legt M. von Engelberg für Bianchinis 1738 postum publizierte Rekonstruktion von Palatinpalästen und Domus aurea eindringlich dar. Was der Gelehrte lieferte, war die »Vision eines Augusteisch-neronischen ‚Super-Versailles‘ bar jeden Realitätsbezuges« (S. 139), der schon 1600 publizierten Aufnahme des Palastes in Panvinios *De ludis circensibus* in der Anwendung »moderner« archäologischer Methoden deutlich unterlegen. Mit der gleichen Skepsis wird man dann die vorgebliche Fortschrittlichkeit von

Bianchinis Erstlingswerk, seiner aufsehenerregenden *Istoria universale provata con monumenti e figurata con simboli degli antichi* (1697) betrachten müssen. Zwar handelt die Einführung des Buches tatsächlich von der Überlegenheit materieller Relikte als historischer Erkenntnisquelle, doch wer erwartet hatte, die anschließende historisch-chronologische Darstellung – von der Weltenschöpfung bis zum Ende des Perserreiches – ziehe als greifbare Geschichtszeugnisse nun frühe Steinwerkzeuge, wie man sie nördlich der Alpen im 17. Jh. durchaus schon sammelte, oder die Baudenkmäler des Alten Orients heran, sieht sich bald getäuscht. Vielmehr handelt es sich bei den hier bemühten *monumenti* um Reliefs der römischen Kaiserzeit, die, zu seltsamen Pasticci gefügt, Bianchinis eben doch wieder auf Quellenlektüre basierende Zivilisations- und Entwicklungstheorien veranschaulichen sollen. Dies mag, so abwegig und gesucht die Allegorese der antiken Reliefs auch ausfallen mochte, eine mnemotechnisch interessante Vorgehensweise sein, dürfte aber kaum das Prädikat moderner Wissenschaftlichkeit verdienen. Wie Susan M. Dixon darlegt, wirkten die Tafeln der *Istoria* dann auch eher im Bereich der Kunstgattung Capriccio weiter als in der wissenschaftlichen Illustration.

Man wird sich folglich hüten, die Auswertung von Artefakten schon als naturwissenschaftliches Indiz und als Symptom einer vermeintlichen Modernität zu werten. Tatsächlich gehörte der Umgang mit den materiellen Relikten der Vergangenheit spätestens seit dem 16. Jh. zum täglichen Geschäft der Antiquare. Die Vorstellung einer durch Methodentransfer aus den Naturwissenschaften erhöhten Wissenschaftlichkeit der Geschichtsforschung taucht bezeichnenderweise überall dort auf, wo ein- und derselbe Gelehrte auf den entsprechenden Gebieten gleichzeitig tätig war, entpuppt sich aber zumeist als Klischee. Gassendi, Peiresc und Dal Pozzo, die schon ein Jahrhundert vor Bianchini arbeiteten, hat man ganz Ähnliches

unterstellt (z. B. A. Momigliano, *The Classical Foundations of Modern Historiography*, Berkeley u. a. 1990, 56f.), als könnten unterschiedliche Wissenschaftsdiskurse nicht parallel zueinander und in ihrer jeweils eigenen Methodentradition geführt werden. Zu bezweifeln bleibt darüber hinaus, ob die Suche nach »Modernität«, die ja allzu oft in die eindimensionale Frage, wer schon auf dem »richtigen« – sprich: unserem heutigen – Wege war, abgeleitet, überhaupt als wissenschaftsgeschichtliche Leitlinie taugt. Nicht weniger lohnend – das macht von Engelbergs Beitrag wunderbar deutlich – scheint es, der Alterität früher Herangehensweisen nachzuspüren. Gewarnt sei angesichts des vorliegenden Bandes aber auch vor der Illusion, Wissensgeschichte allein oder auch nur in erster Linie aus bildwissenschaftlicher Perspektive schreiben zu können. Wer Bianchinis *Istoria universale* ihren angemessenen Standort in der Forschung zuweisen will, kommt nicht umhin, sich durch Hunderte von Textseiten zu arbeiten, und muß die Ergebnisse des Autors anschließend mit zahlreichen anderen Publikationen zur Vor- und Frühgeschichte vergleichen. So selbstverständlich dieses Postulat klingen mag, allein J. L. Heilbron ist ihm im vorliegenden Band gefolgt.

Mehr Gewicht als die Colloquiumspublikation hat Brigitte Sölchs zwei Jahre später erschienene Monographie. Als Dissertation ragt diese höchst eigenständige Arbeit weit über den Durchschnitt heraus. Mit dem Museo Ecclesiastico ist sie Bianchinis vielleicht interessantestem, im Schnittpunkt von christlicher Archäologie und Sammlungsgeschichte anzusiedelndem Projekt gewidmet. Beeindruckend wirkt nicht zuletzt die Fülle unpublizierten Materials, das die Autorin vor allem in der Biblioteca Capitolare zu Verona und der römischen Vallicelliana aufspüren konnte, und das ihr erlaubt, die unterschiedlichen Entwicklungsstufen des Museumskonzeptes detailliert und überzeugend nachzuzeichnen.

Am Anfang (Kap. 1) steht jedoch noch einmal der Lebenslauf des Autors und der Blick auf seine wissenschaftlichen Vernetzungen. Ein wenig bedauert man, daß Sölch neben der frühen und grundlegenden Mazzoleni-Vita (1735) die zeitgenössische Briefliteratur und die in Rom verfaßten Quellen nicht intensiver ausgewertet hat. Aus ihnen geht unter anderem hervor, daß Germain und Mabillon schon 1685 mit Bianchini zusammentrafen und daß der vatikanische Bibliothekar Schelstrate zu den frühen Förderern des jungen Monsignore gehörte und diesem schon 1687 eine Stelle als Griechischskriptor in der Vaticana zu vermitteln suchte. Deutlich wird aber ebenso, welche enge Kontakte der Wahl-Römer schon bald nach seiner Ankunft mit Fabretti und Ciampini, den damals führenden Monumentenforschern, unterhielt.

Nachdem die Autorin auch die altertumswissenschaftlichen Publikationen Bianchinis einer erneuten Revue unterzogen hat (Kap. 2) – unbeachtet bleibt allerdings das Buch über die Mosaiken von S. Maria Maggiore (1727) –, ist im 3. Kap. ihr eigentliches Thema erreicht. Das Museo Ecclesiastico, bisher nur durch zwei schon 1890 von Ch. Hülsen publizierte Inventare dokumentiert, sollte – und auch den genauen Standort kann Sölch nun definitiv bestimmen – im Bereich des heutigen Museo Sacro und damit in unmittelbarer Nähe des ehemaligen Archivio Secreto entstehen. Der Erwerb und die Anfertigung einzelner Exponate setzten bald nach der Jahrhundertwende ein, fand wegen der auf 80.000 Scudi veranschlagten Kosten allerdings schon 1710 ein abruptes Ende. Allein eine reduzierte Fassung von dem, was damals hätte Gestalt annehmen sollen, blieb bis 1784 am Ort der heutigen Galleria degli Arazzi bewahrt. Das Projekt war in jeder Hinsicht ungewöhnlich. Einem chronologischen, nach Jahrhunderten gegliederten Raster folgend bestand sein Sinn darin, die Entstehung und Ausbreitung des Christentums im heidnischen, dann christlichen Staat von der Zeitenwende bis in die Gegenwart

hinein vor Augen zu stellen. Ein solches kultur- und religionsgeschichtliches Museum, das den eigentlichen Akzent auf die christlichen Werke legte, hatte es zuvor nicht gegeben. Siebzehn bisher unbekannte Notiz- und Skizzenblätter der Biblioteca Capitolare spiegeln die verschiedenen Planungsphasen, welche die den ersten beiden Jahrhunderten gewidmeten Räume durchliefen. Vieles davon scheint seit 1704 umgesetzt worden zu sein. Deutlich wird, daß die explizit didaktische Komponente des Vorhabens dazu führte, den kaiserzeitlichen Originalen neugearbeitete Werke an die Seite zu stellen, um somit die grundlegenden historischen Themen lebhaft zu veranschaulichen. Modelle des siebenarmigen Leuchters, des Rauchaltars und des Schaubrottrisches erinnerten an den Tempel in Jerusalem, lebensgroße, vollplastische Figuren der Märtyrer an die Zeiten der Verfolgung. Inschriften schlossen sich mit Gebrauchsgegenständen und Kunstwerken jedweder Gattung zusammen. Das chronologische Rückgrat stellten – zumindest in der späteren Konzeptionsstufe – die Kaiserbüsten und wohl auch die Münzmotive dar; die christlichen Werke hingegen fanden sich nur indirekt in das linear fortschreitende Muster eingeschrieben, indem sich Werke späterer Entstehung illustrierend zu dem jeweiligen Zeitabschnitt fügten: ein Sarkophagrelief mit der Magierhuldigung im Feld des Augustus, Szenen aus dem Passionszyklus im Wandabschnitt des Tiberius usw. Daß die entsprechenden Werke nicht vor dem 4. Jh. entstanden sein konnten, war Bianchini sehr wohl bewußt.

Zu den Ärgernissen des Buches gehört es, wenn Sölch die auf den Veroneser Zeichnungen hinterlassenen Notizen nicht wirklich ediert, sondern scheinbar nach einem Zufallsprinzip auf diese zurückgreift. Sie begründet diese Nachlässigkeit mit der Tatsache, daß die Bemerkungen nur selten etwas über den künstlerischen Charakter der skizzierten Exponate aussagen. Vergleicht man ihre kommentierenden Ausführungen jedoch mit den entsprechenden Abbildungen, so wird schnell deutlich, daß die Autorin mit der Dechiffrierung dieser flüchtig hingeworfenen Schriftzüge überfordert war, und man bedauert, daß sie gerade hier, bei

ihrer bedeutendsten Entdeckung, keinen Fachmann zu Rate zog. Auf diese Weise läßt sie sich nicht nur die von Bianchini verwendeten neueren Gewährsmänner entgehen (Bosio bzw. Aringhi, immer wieder Ciampini, Piazza und and.), sie mißverstehet auch einzelne Darstellungsdetails. Allein auf der Grundlage ihrer Reproduktionen sei soviel angedeutet: Die *tiara sacerdotalis* auf Zeichn. 3 meint nicht die päpstliche Tiara, sondern die des Priesters im Alten Testament. Zeichn. 4: Kein Globus, sondern eine prunkvolle *sella* wie auch in anderen Ädikulaentwürfen. Zeichn. 6: Neben der S(ancta) B(eata) wohl Sa(nctus) G(abriel), so daß sich die beiden Figuren zu einer Verkündigungsguppe zusammenschließen. Die gleiche Gruppe taucht auf der Schauwand in Zeichn. 9 zu Seiten des *Salvator mundi* auf; links dann das Opfer Isaaks, rechts – in merkwürdiger Randposition – der Schöpfergott. Die mit I bis IV nummerierten Gestalten des Alten Bundes gehören dagegen zum Relief 5 rechts des Durchgangs. *Patr. et Proph.* meint nicht „Kirchenväter und Propheten“ (S. 109), sondern Patriarchen und Propheten.

Glücklicherweise hat Sölch genügend andere Quellen zur Verfügung, um die Grundgedanken des Vorhabens zu entschlüsseln. Bianchini hob demnach zunächst auf die Erfüllung und Überwindung von Synagoge und heidnischen Kulte durch die christliche Kirche ab. Die *Translatio sacerdotii à Judaëis ad Christianos* (Zeichn. 1) ist somit nicht als „Versetzung der Priester von Judäa zu den Christen“ (S. 93) zu umschreiben, sondern spielt auf die Übertragung des Priestertums vom Alten Bund auf die Papstkirche an. Unter Verweis auf Hieronymus heißt es dann auch über den siebenarmigen Leuchter: *Quod est candelabrum nisi Ecclesia?* (Zeichn. 2) Erhebliche Prominenz erhält daneben der Gedanke an die Märtyrer. Sölchs Vermutung, daß hier – wie in der gesamten Planung – gegenreformatorisches Erbe durchscheine, kann man nur unterschreiben: Vor die Blutzweigen sollte nämlich eine Darstellung der Kreuzigung Christi treten (Zeichn. 1), ganz wie sie Circignanis berühmten Märtyrerzyklus in S. Stefano Rotondo von 1582 eröffnet hatte. Dem *equuleus*, wie Bianchini die plastisch zu errichtenden Marterpfähle nicht ganz richtig benennt, hatten die gegenreformatorischen Publizisten Antonio Gallonio und Tomaso Bozio überdies ausgedehnte Abhandlungen gewidmet. Das Weiter-

und Wiederaufleben tridentinischer Bildrhetorik sollte im übrigen nicht verwundern. Zu Recht hat der Historiker Simon Ditchfield in den letzten Jahren wiederholt von einem *long Tridentine Century* gesprochen, das von Baronio bis hin zu Benedikt XIV. reiche. Sölch kann diese These untermauern.

Völlig schlüssig ist das 4. Kap. der Publikation des Oratorianers Giuseppe Bianchini gewidmet, der in seiner *Demonstratio Historiae Ecclesiasticae* (1752-54) eine nochmals überarbeitete Fassung der Wände des 1. und 2. Jh. in riesigen StICKKOLLAGEN verbreitete und die ausgestellten Exponate, einige Hundert an der Zahl, in zwei großen Foliobänden erläuterte. In wie weit die Vorlagen der Stiche noch auf Giuseppe Onkel Francesco zurückgingen, scheint nicht ganz deutlich, doch arbeitet Sölch die Eigenarten des damals publizierten virtuellen Museums überzeugend heraus. Die Vielfalt künstlerischer Gattungen, die chronologische Reihung und das Nebeneinander heidnischer und christlicher Geschichte bleiben bewahrt. Gegenüber den späten Entwürfen des Onkels zeigen sie indes eine sehr viel nüchternere, fast schon klassizistische Architektur. Verzichtet wird zudem auf alle neuanzufertigenden Exponate mitsamt der ihnen eigenen Theatralik, wiewohl auch Giuseppe Relief- und Gemäldekopien – aber eben nur nach erheblich älteren Werken – in sein Konzept einbezog. Erhellend dann auch die Erläuterungen zur Binnengliederung und zu den Objektbezügen, die Sölch den Ausführungen Giuseppe, mehr aber noch der schon 1753 publizierten italienischen Kommentierung durch Gaetano Cenni entnimmt.

Nachdrücklicher wäre vielleicht darauf einzugehen gewesen, ob Giuseppe das Konzept des älteren Bianchini in jedem Falle richtig verstand. Verschiedene Merkwürdigkeiten fallen auf. Warum ist die Papstbilderreihe nur in einzelnen und nicht in allen Wandabschnitten präsent? Warum erfolgen die Verweise auf den Alten Bund erst mit dem 2. Jh.? Besser hätten sie in die frühen Jahrzehnte und zu Titus

gepaßt. Wenig sinnvoll wirkt auf Tab. I, Saec. II die Beischrift *In principio creavit Deus*, denn hier fehlt das *caelum et terram* aus Gen. 1, 1, wie es auf Francescos Zeichn. 9 neben dem Schöpfergott geschrieben steht. Die Gestalt des Vaters war dort mit dem Himmelsglobus wiedergegeben. Auf dem Stich erkennt man unterhalb des Genesisverses (ergänzt durch Joh. 1,1) den Globus Farnese. Wie es scheint, spielt er auf die Schöpfung an, und die in dem Stich evozierte Wand erweist sich bei näherer Betrachtung als Variation über die Triumphbogenarchitektur der besagten Zeichn. 9. Damit wäre Cennis Deutung der Himmelskugel als »l'universo, cioè Dio degli Stoici« und der Schlange darunter als »anima del loro falso nume« allerdings kaum haltbar. Bezeichnenderweise bringt Giuseppe Bianchini diese Deutung nicht, und man muß fragen, warum sich die Autorin in ihrer Erläuterung der Stiche so sehr auf Cenni verläßt.

Das 5. Kap. zielt auf die eigentliche wissenschaftsgeschichtliche Verortung der Bianchini-Projekte und stellt – bei aller Bewunderung für die Belesenheit der Autorin – den problematischsten Teil des Buches dar. Weitschweifig werden einzelne Aspekte des Sammlungskonzepts bis in die Renaissance zurückverfolgt, wird nachgezeichnet, wieviel davon in tridentinischen Vorstellungen und in der antiquarischen Forschung des 16. Jh.s wurzelt; dennoch beharrt auch Sölch auf der Modernität des Unternehmens. Tatsache ist: Das Bianchini-Projekt blieb ein Zwitter. Die chronologische Reihung und die Entwicklungsgeschichte, die man seit Foucault und Lepenies als das innovative wissenschaftliche Paradigma des 18. Jh.s anzusehen pflegt, betrafen im Museo Ecclesiastico lediglich das numismatische Material, die Kaiserporträts und die Inschriften, Gattungen somit, die man stets nach Herrschaftsfolgen geordnet hatte. Durch »materielle Zeugnisse verifizierte Ereignisse« (S. 277) lieferten die christlichen Werke dagegen in der Regel nicht; auch von einer »Autopsie der Artefakte«, die den »experimentellen

Methoden der Naturwissenschaft und der Mathematik« gleichzusetzen wäre (S. 267), kann bei ihnen keine Rede sein. Wie in der *Istoria universale* sind sie anachronistisch eingesetzt, um aus biblisch-literarischen Texten gewonnene Inhalte zu veranschaulichen; Kopien nach Malereien des 13. Jh.s (*sic!*) evokieren hagiographische Begebenheiten des 1. Jh.s! Didaktisch ist das Vorgehen der Bianchini durchaus bemerkenswert, wissenschaftsgeschichtlich steht am Ende aber kaum mehr als eine illustrierte und monumentalisierte Ausgabe von Baronios *Annales ecclesiastici*. Tatsächlich hatte schon Baronios unmittelbarer Vorgänger Onofrio Panvinio (1530-1568) in seinen unpublizierten Manuskripten zur Papstgeschichte (Vat. lat. 6102-6105) den – noch überwiegend fiktiven – Papstporträts die zeitgleichen Kaiser Münzen zugeordnet, womit die Idee der Parallelschaltung von Kirchen- und Reichsgeschichte *par les monuments* bereits verwirklicht war (H. J. Meier, Das Bildnis in der Reproduktionsgraphik des 16. Jh.s, *Ztschr. für Kunstgeschichte* 58, 1995, S. 459f., Abb. 16).

Eine wissens- und sammlungsgeschichtliche Verortung des Museo Ecclesiastico hätte wohl anders vorgehen müssen. Zu untersuchen wäre dabei auch gewesen, welcher Stellenwert den frühchristlichen Werken in den römischen Sammlungen des 17. Jh.s überhaupt zukam. Trotz der ästhetischen Vorbehalte, die man diesen künstlerischen Zeugnissen noch immer entgegenbrachte, fällt jedem Leser von Bosios *Roma sotterranea* auf, wieviele der Sarkophage des 4. Jh.s in Privatsammlungen – und auch in denen der Aristokratie – bewahrt wurden. Ihre Bedeutung im jeweiligen Kontext bleibt zu bestimmen. Die Analyse hätte dann aber die christliche Archäologie um 1700 in den Blick nehmen sollen. Wie standen die beiden Bianchini zu den von ihnen so viel zitierten Büchern Ciampinis, wie zu Buonarroti und Boldetti? Etliche der einschlägigen Schriften waren übrigens aus dem bedeutenden, allerdings noch kaum erforschten Kreis um Kardi-

nal Gaspare Carpegna hervorgegangen. Reflektierten die Bianchini nun den Kenntnisstand ihrer Zeit, fielen sie hinter ihn zurück, oder eilten sie ihm voraus? Nur schwerlich nachvollziehen läßt sich dann auch, warum im Zusammenhang mit Giuseppe Bianchini nur am Rande auf die recht gut dokumentierten Akademien Benedikts XIV. eingegangen wird. Der Lambertini-Papst richtete nicht nur neue Lehrstühle für Kirchen- und Liturgiegeschichte am Collegio Romano ein, auch vier akademische Institutionen wurden von ihm fast mit seinem Amtsantritt (1740) aus der Taufe gehoben: die Accademia dei Concili, in der ein gefeiertes Projekt Ciampinis wieder auferstand, die Accademia della Storia Ecclesiastica, die Accademia di Liturgia und die profangeschichtlich ausgerichtete Accademia delle Romane Antichità. An der Notwendigkeit einer parallelen Betrachtung von Kirchen- und Profangeschichte bestand kein Zweifel: »perche con tale studio la Storia non solo dell'antico Romano Imperio, ma quello della Romana Cattolica Chiesa, ambedue si strettamente fra di loro congiunte, che sia impossibile ben intendere la seconda senza essere contezza della prima, con vantaggio di nostra Santa Religione si può ben sovente illustrare.« (*Notizie delle Accademie erette in Roma per ordine della Santità di N. Sig. Papa Benedetto decimoquarto*, Rom 1740, S. 40.) Giuseppe Bianchini war Sekretär der Accademia della Storia Ecclesiastica und Mitglied der profangeschichtlichen Vereinigung. Schon die zweite Sitzung der Akademie für Kirchengeschichte behandelte 1740 die Frage »An Gesta Romanorum Pontificum Saeculi 1. prophanis antiquitatibus Ethnicorum? 2. Monumentis Coemeterialibus? 3. Et Musivis operibus, quae adhuc supersunt in Romanis Basilicis, illustrari possint?« (*Notizie*, S. 38.) Damit betrat man das methodische Zentrum des Museo Ecclesiastico! Offenbar war die kirchengeschichtliche Nutzbarmachung archäologischer und künstlerischer Zeugnisse der Vergangenheit um 1740 zumindest, was die Frühzeit anging, nicht unumstritten.

Das abschließende Kap. 6 stimmt wieder veröhnlicher. An die Forschungen von Liebenwein, Hager, Johns und Liverani anknüpfend werden hier drei weitere museale Inszenierungen Klemens XI. beleuchtet: die vatikanische Sammlung von Architekturmodellen, die für den Quirinalpalast geplante, allerdings nie ausgeführte Reihe päpstlicher Kolossalporträts und die Statuenportikus auf dem Kapitöl. Päpstliche Sukzession und römischer Primat bildeten den überaus traditionellen gemeinsa-

men Nenner, auf dem die clementinischen Projekte zusammenfanden.

Wiewohl der wissenschaftsgeschichtlich interessierte Leser an manchen Stellen des Buches Einspruch erheben wird, das gewaltige Bianchini-Material erstmals vorgelegt zu haben, bleibt Sölchs unbestreitbares Verdienst. Sowohl die Sammlungsgeschichte als auch die Geschichte der archäologischen Forschung ist damit einen deutlichen Schritt weiter.

Ingo Herklotz

Un prince de la Renaissance: Pierre-Ernest de Mansfeld (1517-1604)

Ausstellung: Musée National d'Histoire et d'Art, Luxembourg: 18.4.-10.6.2007. Katalog Luxemburg (Publications du Musée National d'Histoire et d'Art Luxembourg; 1). Bd. 1: Le château et les collections: sources d'archives, sous la dir.: Jean-Luc Mousset. 291 S. : Ill., ISBN 978-2-87985-948-4; Bd. 2: Essais et catalogue, sous la dir.: Jean-Luc Mousset et Krista De Jonge. 611 S. : Ill., graph. Darst., ISBN 978-2-87985-960-6

An einem für dieses Thema auch für Fachleute entlegenen Ort fand eine sehr bemerkenswerte, leider in ihrer Laufzeit zu kurz bemessene Ausstellung statt, zu der die beiden hier angezeigten Katalogbände erschienen: Im Zuge der Projekte, die den Großraum Luxemburg 2007 als europäische Kulturhauptstadt präsentierten, zeigte das Musée National d'Histoire et d'Art Luxembourg vom 18. April bis zum 10. Juni 2007 die ertragreiche Rekonstruktion eines nahezu zur Gänze untergegangenen Schlosses samt Gartenanlage sowie seiner Sammlung und verlieh dem Bauherrn und Sammler Konturen. Mit dem im Inhalt wie in der Buchausstattung opulenten zweibändigen Katalog wurde Graf Peter Ernst von Mansfeld (1517-1604), Gouverneur des Herzogtums Luxemburg und der Grafschaft Chiny, als „prince de la Renaissance“ gefeiert. Der Buchuntertitel nimmt Bezug auf große Ausstellungsprojekte der jüngeren Vergangenheit, wie etwa die 1998 im Madrider Prado reali-

sierte Dokumentation zu Philipp II. (*Felipe II., un príncipe del renacimiento; un monarca y su época*; Museo Nacional del Prado, 13.10.1998-10.1.1999. [Madrid] 1998). Der damit angedeutete Vergleich ist nicht zu hoch gegriffen: Peter Ernst von Mansfeld erweist sich als europäische Größe, sein Schloß »La Fontaine«, das er kurz vor 1575 in Luxemburg-Clausen zu bauen begann, und seine Kunstsammlungen brauchen keinen Vergleich mit gleichzeitigen Anlagen und Sammlungen in Frankreich oder Italien zu scheuen: Das von einem großen Garten umgebene Schloß und seine Ausstattung mit Gemälden, antiken und zeitgenössischen Skulpturen, Tapisserien, Goldschmiedearbeiten oder der Bibliothek entsprachen dem Niveau der europäischen Hofkultur.

Das Schloß wurde als *villa suburbana* vor den Toren der Stadt Luxemburg gebaut. Innerhalb der Stadtmauern selbst befand sich der Familienpalast der von Mansfelds, und im heutigen