

Michael Thimann

DAS UNTERIRDISCHE ROM ALS BILDRAUM

Zur *Roma sotterranea* des Antonio Bosio (1632/34)

Römische Unterwelt

Als am Ende des 16. Jahrhunderts in Rom die unterirdischen Begräbnisanlagen der Urchristen entdeckt wurden, kam dies einer Sensation gleich, war man doch gewohnt, aus dem Boden vor allem die Relikte des paganen Rom und die Marmorbilder der Heidengötter zu bergen. Bekanntlich markiert die zufällig bei Arbeiten drei Kilometer vor der Stadt Rom erfolgte Entdeckung der sogenannten *Priscilla-Katakombe* an der Via Salaria am 31. Mai 1578 den Start der Katakombenforschung, auch wenn manche der noch zugänglichen Teile stadtrömischer Katakomben schon seit dem Mittelalter regelmäßig besucht worden waren.¹ Die Wieder-Entdeckung der Katakomben war allerdings im rechten

1 Vorliegendem Beitrag liegt ein Vortrag zugrunde, den ich auf der Tagung *Lokalität von Wissen – Athanasius Kircher und Rom* (Universität Luzern, 10./11. September 2008) gehalten habe.

Vgl. dazu die instruktive Zusammenfassung des Forschungsstandes von Massimiliano Ghilardi: *Le catacombe di Roma dal medioevo alla Roma sotterranea* di Antonio Bosio, in: *Studi romani* 49 (2001), S. 27–56. Grundlegend zum Thema vgl. Giovanni Battista De Rossi: *La Roma sotterranea cristiana*, 3 Bde., Rom 1864–1877; Vincenzo Fiocchi Nicolai: *“Itinera ad sanctos”*. Testimonianze monumentali del passaggio dei pellegrini nei santuari del suburbio romano, in: Ernst Dassmann/Josef Engemann (Hg.): *Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie*, Münster 1995, S. 763–775; Vincenzo Fiocchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni: *Roms christliche Katakomben. Geschichte, Bilderwelt, Inschriften*, Regensburg 1998; Massimiliano Ghilardi: *Subterranea civitas. Quattro studi sulle catacombe romane dal medioevo all’età moderna*, Rom 2003; Vincenzo Fiocchi Nicolai/Jean Guyon (Hg.): *Origine delle catacombe romane. Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana*, Rom 21. März 2005, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 2006; Ingo Herklotz: *Katakomben. Begräbnisstätten, Gedächtnisorte und Arsenal im Glaubensstreit*, in: *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven*, hg. v. Christina Strunck, Petersberg 2007, S. 104–109; Massimiliano Ghilardi: *Sanguine*

Moment erfolgt, da sie das Altertum der katholischen Kirche sowie die Existenz der Märtyrer bezeugen konnten, die von protestantischer Seite vehement angezweifelt worden waren. Bekanntlich sollte es sich um eine historiographisch äußerst produktive Fehlannahme handeln, der zufolge die massenhaft im römischen Erdboden verborgenen Gräber auch die Ruhestätten christlicher Märtyrer waren, aus denen Reliquien geborgen werden konnten. Die Tatsache schließlich, dass die Katakomben ausgemalt und mit Stuckdekorationen versehen waren, wurde in der Folge zu einem wichtigen Argument wider die protestantische Bildkritik. Waren die wenigen in Mittelalter und Renaissance bekannten Gangsysteme in der Regel dunkle, schmucklose Räume, die lediglich durch ihr Alter und ihre religiöse Aura die Besucher und Pilger anzogen, so wurden erst in der ‚gegenreformatorischen‘ Erschließungsphase ab 1578 wirklich gut erhaltene und attraktiv ausgemalte Katakomben entdeckt.² Damit war gewissermaßen auch der Beweis erbracht, dass die frühen Christen Heiligenbilder in großer Zahl gemalt und diese auch verehrt hatten. Hier konnte nun die Malerei als ein genuin christliches Medium gegenüber der immer mit dem Beigeschmack des Götzenbildes behafteten antiken Marmorplastik im Nachhinein legitimiert werden. Es ist hinlänglich bekannt, dass Kirchenhistoriker wie der Kardinal Cesare Baronio das Wissen um die Katakomben, in denen die frühen Christen in einer regelrechten „unterirdischen Stadt“, einer „subterranea civitas“,³ angeblich gelebt und die Verfolgungen überdauert hatten, in ihrem publizistischen Streit gegen die von Luther ausgelösten Zweifel an der Legitimität des Papstes als Nachfolger Petri eingesetzt haben. Die im römischen Boden gefundenen Denkmäler sprachen eindeutig für die Kontinuität der römisch-katholischen Kirche von der apostolischen Zeit über das Mittelalter bis in die Gegenwart.

Autorschaft

In diesem Prozess der um die Überreste des Frühchristentums kreisenden Erinnerungsbildung hat ein Archäologe eine entscheidende Rolle gespielt: Antonio Bosio (1575–1629) gilt zu Recht als ein Begründer der christlichen Archäologie, hatte er doch selbst 1593 als Begleiter des Antiquars Pompeo Ugonio eine erste Expedition in die Katakomben unternommen und schon 1600 eine Abhandlung über die Reliquien der Hl. Cäcilie publiziert, deren angeblich unversehrteter Körper zusammen mit den Gebeinen von fünf weiteren Heiligen am

tumulus madet. Devozione al sangue dei martiri delle catacombe nella prima età moderna, Roma 2008; Massimiliano Ghilardi: Baronio e la ‚Roma sotterranea‘ tra pietà oratoriana e intressi gesuitici, in: Luigi Gulia (Hg.): Baronio e le sue fonti, Sora 2009, S. 435–488.

2 Ghilardi: *Le catacombe* (wie Anm. 1), S. 36.

3 Cesare Baronio: *Annales ecclesiastici*, 9 Bde., Rom 1588–1605, Bd. 2, S. 59.

20. Oktober 1599 unter dem Altar der Cäcilienkirche in Trastevere aufgefunden worden war.⁴ Bosio wollte seine umfänglichen Forschungsergebnisse zu den frühchristlichen Kult- und Begräbnisstätten, die er in der langjährigen Begehung der weitverzweigten unterirdischen Gangsysteme der Katakomben gesammelt hatte, in einer monumentalen Publikation vorlegen. Diese erschien jedoch erst, versehen mit zwei Druckvermerken von 1632 und 1634, nach seinem Tod Anfang 1635 unter dem Patronat des Kardinals Francesco Barberini in Rom (Bild 1).⁵ Dieses mit Hunderten von Kupferstichen illustrierte Buch ist, wenn man so will, die erste ‚enzyklopädische‘ Untersuchung zu den Monumenten des christlichen Altertums und beschreibt detailliert die Katakomben,

- 4 Antonio Bosio: *Historia Passionis Beatae Ceciliae Virginis Valeriani Tiburtii et Maximi Martyrum necnon Urbani, et Lucii Pontificum, et Martyrum vitae atque Paschalis literae de eorundem sanctorum corporum inventione et in Urbem translatione*, Rom 1600 (eine deutsche Fassung erschien 1604). Zum kunst- und kirchengeschichtlichen Kontext dieser Reliquienauffindung vgl. mit älterer Literatur v. a. Gabriele Wimböck: Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes, Regensburg 2002, S. 63–89. Zu Einzelaspekten der bildlichen Ausgestaltung s. Niels von Holst: Die Cäcilienstatue des Maderna. Ihre Entstehung und ihre antiken Vorbilder, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 4 (1935), S. 35–46; Antonia Nava Cellini: Stefano Maderno, Francesco Vanni e Guido Reni a Santa Cecilia in Trastevere, in: *Paragone* 20 (1969), S. 18–41; Maryvelma Smith O’Neil: Stefano Maderno’s “Saint Cecilia”. A seventeenth century roman sculpture re-measured, in: *Antologia di belle arti* 25/26 (1985), S. 9–21; Gerhard Wolf: Caecilia, Agnes, Gregor und Maria: Heiligenstatuen, Madonnenbilder und ihre künstliche Inszenierung im römischen Sakralraum um 1600, in: Victoria von Flemming (Hg.): *Aspekte der Gegenreformation*, Frankfurt am Main 1997, S. 750–795; Anna Lo Bianco: Cecilia. La storia, l’immagine, il mito. La scultura di Stefano Maderno e il suo restauro, Rom 2001; Tobias Kämpf: Framing Cecilia’s sacred body. Paolo Camillo Sfondrato and the language of revelation, in: *The Sculpture Journal* 6 (2001), S. 10–20; Tobias Kämpf: Die Betrachter der Cäcilie. Kultbild und Rezeptionsvorgabe im nachtridentinischen Rom, in: Thomas Lentjes (Hg.): *KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne*, Berlin 2004, S. 98–141.
- 5 ROMA SOTTERRANEA OPERA POSTVMA DI ANTONIO BOSIO ROMANO ANTIQVARIO ECCLESIASTICO SINGOLARE DE’ SVOI TEMPI. Compita, disposta, & accresciuta DAL M. R. P. GIOVANNI SEVERANI DA S. SEVERO [...] Nella quale si tratta DE’ SACRI CIMITERII DI ROMA. [...] DELLE COSE MEMORABILI, SACRE, E PROFANE, ch’erano nelle medesime Vie: e d’altre notabili, che rappresentano L’IMAGINE DELLA PRIMITIVA CHIESA, L’ANGVSTIA, CHE PATÌ NEL TEMPO DELLE PERSECVZIONI, IL FERVORE DE’ PRIMI CHRISTIANI. E LI VERI, ET INESTIMABILI TESORI, CHE ROMA TIENE RINCHIVSI SOTTO LE SVE CAMPAGNE. [...], [Roma: Guglielmo Facciotti, 1632–1634]. 1650 erschien eine leicht gekürzte Neuauflage, der 1651 die lateinische Übersetzung und Umarbeitung von Paolo Aringhi folgte (1659 nachgedruckt). 1668 erschien zudem in Arnheim eine deutsche Teilübersetzung von Christoph Baumann, in der das gelehrte Werk auf einen Pilgerführer hin zurechtgestutzt wurde (davon noch eine lateinische Fassung 1671 veröffentlicht). 1710 wurde der gekürzte Nachdruck von 1650, der „Bosietto“, wiederum nochmals gedruckt. Ein Faksimile der Erstausgabe, hg. und eingeleitet von Vincenzo Focchi Nicolai, erschien 1998 in Rom.

ihre Malereien, Inschriften und Sarkophage. Bosios *Roma sotterranea* gilt daher – nach Vorarbeiten des 16. Jahrhunderts von Onofrio Panvinio, Alphons Chacón, Philips van Winghe, Jean Macarius u.a. – als ein Gründungswerk der christlichen Archäologie.⁶ Sie nimmt am außerordentlich gut dokumentierten Fallbeispiel Roms die bildlichen Relikte des Frühchristentums in den Blick und bezeugt damit – implizit auch gegen die protestantische Kritik – die lange Tradition des religiösen Bildgebrauchs. Doch darf der gegenreformatorische Impetus des Werkes als *intentio auctoris* nicht überschätzt werden. Das vierte Buch der *Roma sotterranea*, in dem es vor allem um die christlichen Bilder, ihre Ikonographie und um ihre liturgische Verwendung – teils mit starkem antiprotestantischem Unterton – geht, stammt nur noch in Grundzügen von Bosio selbst. Zur Zeit der Drucklegung des Manuskripts war es über eigenhändige Notizen nicht hinausgekommen. In den von Bosio selbst ausgeführten Abschnitten herrschen ein eher deskriptiver Ton und eine sachliche Erfassung des Gefundenen vor, wobei die Bildzeugnisse in antiquarischer Tradition immer auch mit relevanten Textzeugnissen in Verbindung gebracht werden. Erst in den von dem Oratorianerpriester Giovanni Severano und – in der lateinischen Fassung von 1651 – von dem Oratorianer Paolo Aringhi ausgeführten Kapiteln über-

6 Zur Stellung der *Roma sotterranea* in den kunsthistoriographischen, altertums-wissenschaftlichen und kirchenhistorischen Debatten der Frühen Neuzeit vgl. u. a. Wolfgang Wischmeyer: Die Entstehung der christlichen Archäologie im Rom der Gegenreformation, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 89 (1978), S. 136–149; Ingo Herklotz: Historia sacra und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom, in: Romeo de Maio/Agostino Borromeo/Luigi Gulia u. a. (Hg.): *Baronio e l'arte*, Sora 1985, S. 21–74; , Ausst. Kat.: Archäologie der Antike. Aus den Beständen der Herzog August Bibliothek 1500–1700, hg. v. Margaret Daly-Davis, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Wiesbaden 1994, S. 133–136, Kat. Nr. 9.2; Francis Haskell: Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München 1995, S. 122–125, S. 138–139; Simon Ditchfield: Text before trowel: Antonio Bosio's *Roma sotterranea* revisited, in: Robert N. Swanson (Hg.): *The Church Retrospective*, Bury St. Edmund 1997, S. 343–360; Ingo Herklotz: Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts, München 1999, S. 60–62; Vincenzo Fiocchi Nicolai: San Filippo Neri, le catacombe di S. Sebastiano e le origini dell'archeologia cristiana, in: Maria Teresa Bonadonna Russo/Niccolò del Re (Hg.): *San Filippo Neri nella realtà romana del XVI secolo*, Rom 2000, S. 105–130; Ghilardi: *Subterranea civica* (wie Anm. 1); Ingo Herklotz: Christliche und klassische Archäologie im sechzehnten Jahrhundert, in: Dieter Kuhn (Hg.): *Die Gegenwart des Altertum. Formen und Funktionen des Altertumsbezugs in den Hochkulturen der Alten Welt*, Heidelberg 2001, S. 291–307; Paolo Liverani: Der Bau der Basilika St. Peter und die Anfänge der Christlichen Archäologie, in: Ausst. Kat.: *Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste 1572–1676*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Bonn/Leipzig 2005, S. 427–435; Irina Oryshkevich: *Roma sotterranea and the biogenesis of New Jerusalem*, in: *Res* 55/56 (2009), S. 174–181.

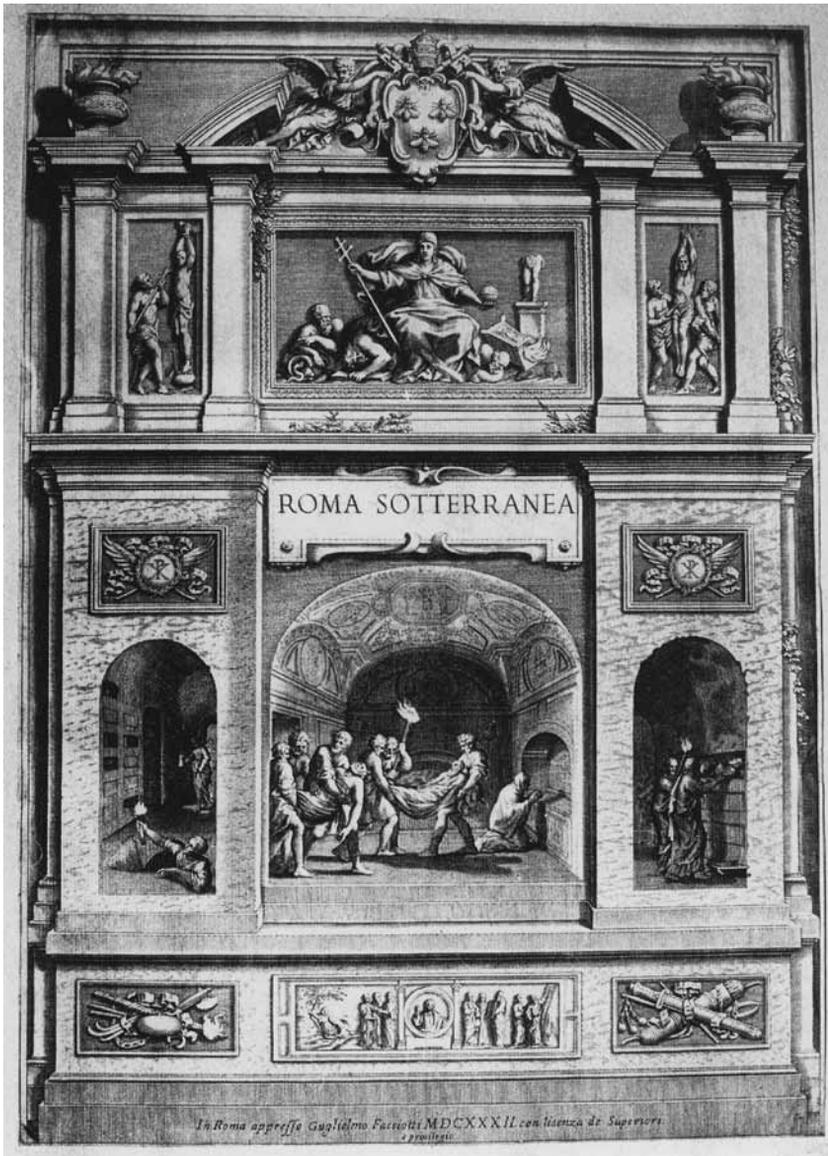


Bild 1 Unbekannter Kupferstecher nach Entwurf von Pietro da Cortona (?), Frontispiz zur Erstausgabe der *Roma sotterranea*, Rom 1632/34.

wiegt der Ton gegenreformatorischer Apologetik.⁷ Die spätere Umarbeitung durch andere Gelehrte hat dem primär antiquarisch ausgerichteten Werk erst den vom Geist der katholischen Reform gekennzeichneten Charakter einer antiprotestantischen Programmschrift verliehen, als welche die *Roma sotterranea* in Erinnerung geblieben ist.

Das Buch und seine Bilder

Im folgenden Beitrag steht die Frage im Zentrum, wie sich die *Roma sotterranea* als bild-, kunst- und kirchenhistorisches Werk im Kontext von Wertzuweisungen verstehen lässt, welche die Tradierung des Wissens über die Antike und die Bildung von Erinnerung im kulturellen Gedächtnis betreffen. Gerade die heidnische Antike, und hier insbesondere das mit seiner Vielzahl erhaltener Monumente als Forschungsobjekt privilegierte antike Rom, war seit dem Frühhumanismus zum Prüfstein ästhetischer und altertumswissenschaftlicher Konzepte geworden. Die Wiederentdeckung der Antike war nicht nur mit der aktiven Ausgrabung der Funde, sondern auch mit deren Beschreibung, Systematisierung, Rekonstruktion und graphischer Dokumentation verbunden. Dass aber Erkenntnisinteresse und normative Wertzuweisungen immer von Zufällen der Überlieferung, von historischen Konstellationen, von der positiven wie negativen affektiven Aufladung und insbesondere von spezifischen lokalen Gegebenheiten abhängen, können die Entstehungsgeschichte und die Bebilderung der *Roma sotterranea* zeigen. Es kann nicht darum gehen, das Buch hier erneut als Gründungswerk der christlichen Archäologie zu würdigen, das es gemessen am damaligen Kenntnisstand und der wissenschaftlichen Selbstreflexion der Epoche ohne Zweifel ist. Es sollen vielmehr seine Paratexte stärker in den Blick genommen werden, nämlich das gestochene Frontispiz, die Vorrede und die Widmungsgedichte, die eine eigenständige Programmatik entfalten.

Die *Roma sotterranea* ist, bemessen am Stand antiquarischer Forschung um 1600, ein wissenschaftliches Buch, das den Bildern eine große Bedeutung zukommen lässt. Denn die Kenntnis der Katakomben war zwar nicht ganz neu, erst seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert jedoch wurde ihre Erforschung syste-

7 Zu Bosio und Severano vgl. neben den älteren Arbeiten zu Bosios Biographie v. a. Lorenzo Spigno: Considerazioni sul manoscritto Vallicelliano G. 31 e la Roma sotterranea di Antonio Bosio, in: Rivista di archeologia cristiana 51 (1975), S. 281–311; Ingo Herklotz: Cassiano and the Christian Tradition, in: Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum, Turin 1992, Bd. 1, S. 33–38; Giuseppe Finocchiaro: Vetri dorati nel museo di curiosità di Virgilio Spada. Un confronto tra la Roma sotterranea a stampa e manoscritta (ms. vall. G. 31), in: Barbara Tellini Santoni/Alberto Manodori Sagredo (Hg.): Luoghi della cultura nella Roma di Borromini, Rom 2004, S. 181–205; Ingo Herklotz: Antonio Bosio e Giovanni Severano. Precisazioni su una collaborazione, in: Studi romani 56 (2008), S. 233–248.

matisch betrieben. Als Begräbnisorte der frühen Christen dienten sie zweifellos als Argument gegen die protestantischen Angriffe, welche die Legitimität Roms und das Alter der Überlieferung an sich in Frage gestellt hatten. Interessant ist nun aber das Verfahren bildlicher Dokumentation, da Bosio seine Funde auch abbilden lässt. Hier stand keine jahrhundertealte Bildtradition zur Verfügung, wie diese bei den Statuen und Gebäuden des antiken Rom durch zahlreiche Reproduktionen in Zeichnung, Druckgraphik und Malerei längst etabliert war, ja wie im Falle des Niederländers Hendrick Goltzius die Bildkritik des Zeichners herausforderte, der 1591 – und damit in zeitlicher Nähe zu Bosios Katakomben-Expeditionen – in Rom war und ein großes Projekt zu den Statuen beginnen sollte.⁸ Wie im Falle des *Apoll vom Belvedere* (Bild 2) mußte Goltzius zwangsläufig auf die fast hundertjährige Bildgeschichte der Statue zurückblicken und sah sich gezwungen, die Frage nach dem Wesen der Antiken neu zu formulieren.⁹ Offenbar ging es ihm dabei um ästhetisch-antiquarische Wahrheitsansprüche, die den ehemaligen religiösen Gehalt der antiken Götterbilder nicht betrafen. Goltzius stellte sich mit seinem Anspruch auf die Autopsie, welche die Anbringung der Figur des Zeichners zu Füßen der Statue bezeugen mag, gegen die Verfälschungen durch die zahlreichen, von Raimondi bis Cavalieri reichenden druckgraphischen Reproduktionen, die von den römischen Statuen in Europa kursierten. Hier erfolgt die Augenzeugenschaft im Dienste einer höheren Kunstwahrheit, welche die technische Perfektion der Antike im kongenialen Medium des Kupferstichs, der ja auch zu den skulpturalen Künsten gezählt wurde, vor Augen stellt.

Für Antonio Bosio wurde das Problem der Augenzeugenschaft in anderer Weise relevant: Er wollte die Zeugnisse des christlichen Altertums nicht in ihrer Schönheit (die sie ja den profanen künstlerischen Wertmaßstäben der Epoche nach eingestandenermaßen kaum besaßen), sondern in ihren historischen Zusammenhängen dokumentieren und war dazu auf die Autopsie der Monumente und auf ihre erstmalige visuelle Dokumentation angewiesen. Hier wird ein anderer Umgang mit der monumentalen Überlieferung greifbar, der

8 Zu Goltzius' Statuenprojekt vgl. Emil K. J. Reznicek: Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius. Mit einem beschreibenden Katalog, Utrecht 1961, Bd. 1, S. 326ff.; Andreas Stolzenburg: Hendrick Goltzius und die Antike, in: Ausst. Kat.: Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600, hg. v. Jürgen Müller/Petra Roettig/Andreas Stolzenburg, Kunsthalle Hamburg, Hamburg 2002, S. 17–21 sowie S. 106–117, Kat. Nr. 29–34; Ausst. Kat.: Hendrick Goltzius (1558–1617). Tekeningen, prenten en schilderijen, hg. v. Huigen Leeflang/Ger Luijten, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 2003, S. 116–145.

9 Zu dem Blatt mit der älteren Literatur vgl. Ausst. Kat.: Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, hg. v. Heinrich Th. Schulze Altcapenberg/Michael Thimann, Kupferstichkabinett Berlin, Staatliche Museen – Preussischer Kulturbesitz, Berlin/München 2007, S. 158–159, Kat. Nr. 44 (Michael Thimann).

an die Verfahren der Naturforscher denken lässt. Natürlich kommen die naturkundlichen Thesauri wie Ulisse Aldrovandis *Historia animalium* oder, im lokalrömischen Kontext, das *Theatrum totius naturae* des Federico Cesi und der Accademia dei Lincei in den Sinn, die sich in Berufung auf den alten *historia*-Begriff vorerst als Versuch einer Sammlung, Ordnung, Beschreibung und Abbildung des vorgefundenen Materials verstanden, das sich eben nicht durch antike Autoritäten und mittelalterliche Überlieferung einfach klassifizieren und wegsortieren ließ.¹⁰ Zuletzt hat Alain Schnapp diesen Zusammenhang von Naturkunde und antiquarischer Gelehrsamkeit gerade hinsichtlich der wissenschaftlichen Beurteilung von vorgeschichtlichen Bodenfunden in einem brillanten Essay analysiert.¹¹ Auch Bosio musste in Rom zunächst praktisch als Ausgräber tätig werden, um seinen Gegenstand zu erschließen, über den die antike und mittelalterliche Texttradition nur unzureichend informierte. Die graphische Dokumentation seiner Funde stellte die Grundlage für die gelehrte Diskussion des ‚neuen‘ Materials dar, die sich Bosio vermutlich nicht als wissenschaftliches Selbstgespräch, sondern als gelehrten Diskurs in der *res publica litteraria* dachte (wofür auch die Tatsache spricht, dass Bosio die teilweise bereits seit 1615 fertig gedruckt vorliegenden Tafeln seines geplanten Werkes den an der *historia sacra* interessierten Gelehrten als Arbeitsmaterial zugänglich gemacht hat). Und in dem Anspruch, das ganze unterirdische Rom auf der Grundlage bodenkundlicher Evidenz zu dokumentieren, ähnelt Bosios Projekt wiederum den Rom-Rekonstruktionen, die seit den Tagen Raffaels die antiquarische Forschung bestimmten.¹² Hier erweist sich die humanistische Methode der Antiquare als ein universales System, das auch auf neue Gegenstände, im Falle Bosios die bisher weitgehend vernachlässigte christliche Überlieferung, und im 17. Jahrhundert sogar auf außereuropäische Kulturen angewendet werden konnte.¹³ In der Tat haben Baronio und Bosio auch die Vorstellung entwickelt, dass sich ein unterirdisches Rom mit Wegen, Straßen, Plätzen und Kapellen unter der heidnischen Metropole erstreckte und damit das spätere, christliche

- 10 Vgl. dazu u. a. David Freedberg: *The Eye of the Lynx. Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*, Chicago/London 2002; Horst Bredekamp: *Luchse, Bienen und Delphine: Galilei in Rom*, in: *Ausst. Kat.: Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste 1572–1676*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Bonn/Leipzig 2005, S. 449–461; Horst Bredekamp: *Galilei der Künstler: Der Mond, die Sonne, die Hand*, 2. Aufl., Berlin 2009.
- 11 Alain Schnapp: *Antiquare zwischen Geistes- und Naturwissenschaft*, in: Dietrich Hakelberg/Ingo Wiwjorra (Hg.): *Vorwelten und Vorzeiten. Archäologie als Spiegel historischen Bewusstseins in der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2010, S. 43–66.
- 12 Vgl. Arnold Nesselrath: *Raphael's Archeological Method*, in: *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Rom 1986, S. 357–371.
- 13 Vgl. dazu Schnapp: *Antiquare* (wie Anm. 11), S. 53.

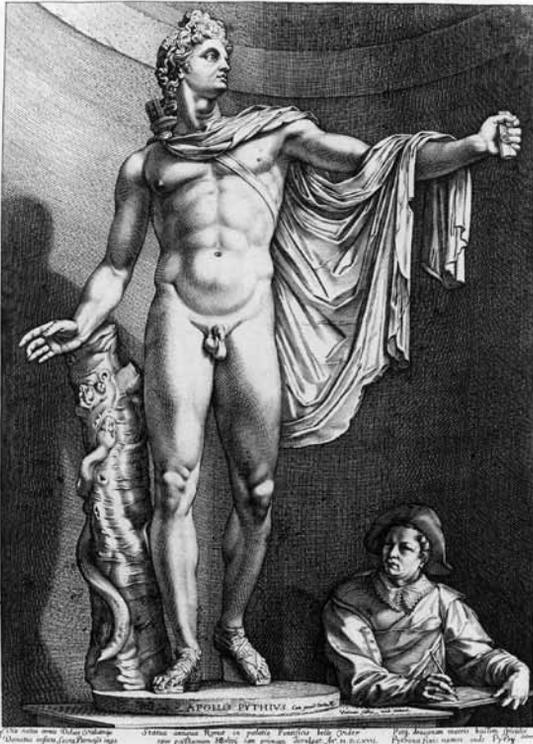


Bild 2 Hendrick Goltzius: Apoll vom Belvedere, Kupferstich, 1617, Hamburg, Kunsthalle.

Rom als Sitz des Papsttums, das sich über dem untergegangenen Heidentum erheben sollte, gleichsam präfiguriert habe.

In der *Roma sotterranea* werden vor allem die unterirdischen christlichen Begräbnisstätten beschrieben und illustriert, die während der Christenverfolgungen angelegt worden waren und von denen auch Bosio fälschlicherweise noch glaubte, dass sie neben Friedhöfen auch Verstecke sowie Stätten des Leidens und der liturgischen Verrichtungen der frühen Christen waren. Dazu gibt es kultur- und frömmigkeitsgeschichtliche Abschnitte über die unterirdischen Friedhöfe im Allgemeinen, über die verschiedenen Arten der Martyrien, über die Reliquien, über die Pflege der Grabstätten, über den Umgang und die Pflege der Leichname. Insgesamt also, neben der Dokumentation der archäologischen Funde, hat Bosio eine Erforschung der *mores et instituta*, der Sitten und Einrichtungen, angestrebt, wie sie sich in der antiquarischen Gelehrsamkeit des späteren 16. Jahrhunderts als Leitdisziplin gewissermaßen auch aus

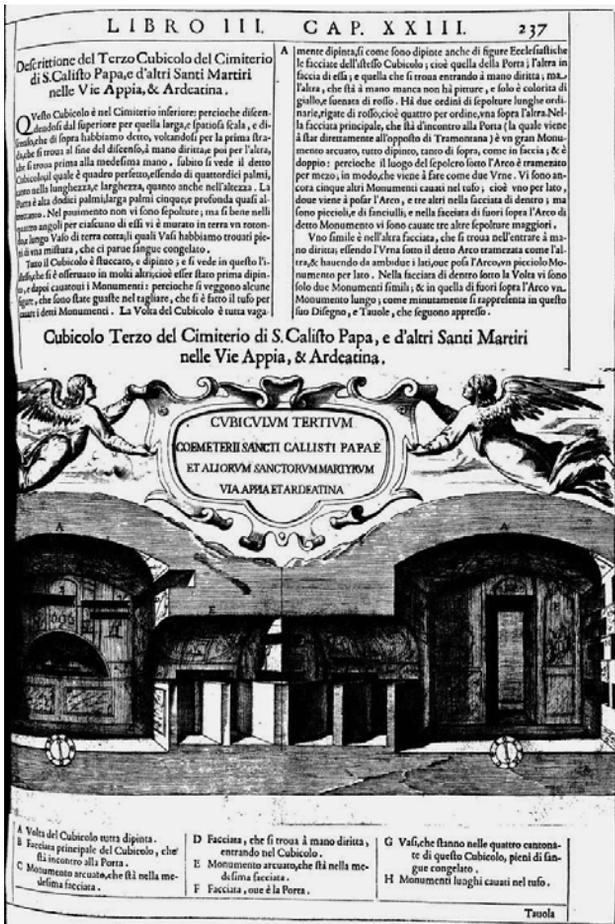


Bild 3 Kupferstich einer unterirdischen Begräbnisanlage aus Antonio Bosio: *Roma sotterranea*, Rom 1632/34.

Skepsis gegenüber der textgläubigen Antikenrekonstruktion der Humanisten herausgebildet hatte.¹⁴ Die Erforschung der antiken Sachkultur wurde so zu einem wesentlichen Anliegen der Antiquare des Späthumanismus. Trotz des ‚gegenreformatorischen‘ Impetus der *Roma sotterranea*, der sich wie berichtet vor allem der posthumen Bearbeitung der Textmasse verdankt haben dürfte, gibt es bei Bosio ein unüberhörbares Gespür für die materiellen Überreste der frühen Christen. Von den Realien wie Öllampen, Weihwassergefäßen, Schalen,

14 Zur Geschichte dieser archäologischen Betrachtungsweise vgl. Herklotz: Cassiano dal Pozzo (wie Anm. 6), S. 187–234.



Bild 4 Kupferstich eines antiquarischen Objekts aus Antonio Bosio: Roma sotterranea, Rom 1632/34.

Vasen und Sarkophagen bis zu den unterirdischen Räumen und der Ikonographie ihrer Malereien reicht dabei das Spektrum objektbezogener Materialerschließung (Bild 3 u. 4). Der hauptsächlich von Bosio selbst erarbeitete Hauptteil des Werkes, der Buch 2 und 3 umfasst, ist in antiquarischer Tradition den Regionen und Orten gewidmet, einer seit Raffaels Romplan grundlegenden Einteilung der Stadt in *rioni* folgend, wie sie als Grundschemata der Rombeschreibungen und Guidenliteratur etabliert war. In diesem Rahmenwerk werden die einzelnen Friedhöfe der jeweiligen Regionen (z. B. derjenige des Vatikan) und an ausgezeichneten Orten (z. B. in der Basilica Vaticana) beschrieben und die identifizierbaren Personen (aufgrund der Inschriften) genannt und mit schrift-

lichen Nachrichten abgeglichen. Was die *Roma sotterranea* jedoch von zeitgenössischen antiquarischen Publikationen abhebt, ist die bildliche Autopsie und die schiere Masse ihrer Kupferstiche. Es scheint, dass sowohl die Neuheit des Gegenstandes wie auch der bisherige Mangel an zuverlässigen Abbildungen christlicher Altertümer die Entscheidung für eine aufwendige Bebilderung begünstigt haben. Illustriert werden durch die Kupferstiche Pläne und Grundrisse der Friedhöfe, Ansichten der Räume, Schnitte und perspektivische Raum-Illusionen, daraus wieder Details, nämlich die Malereien (mit ikonographischem Schlüssel und Deutungsversuchen), die gefundenen Sarkophage und die Grabplatten der *loculi* sowie Alltagsgerät, das man in diesen fand (wie etwa die Öllampen). Im Holzschnitt, auch das folgt wieder dem *usus* der Antiquare, werden zudem die aufgefundenen Inschriften dokumentiert. Ohne Frage, die Rolle, die dem Bild in der frühen Katakombenforschung zukommt, ist damit eine ganz herausragende. Doch ist bemerkenswert – und dies bewahrt vor einer vor-schnellen Euphorie hinsichtlich der wissenschaftlichen ‚Objektivität‘ und empirischen Vorreiterrolle Bosios und seiner Bearbeiter –,¹⁵ dass man wie immer häufig nur das sah, was man sehen wollte und auch die scheinbar so detailgenauen Stiche den visuellen Befund modifizieren. Schon Francis Haskell hat darauf hingewiesen, dass in den Katakomben selbst kaum Bilder gefunden wurden, welche die von Klerikern und Laien um 1600 so sehr begehrten Martyrien der Heiligen zeigten, so dass Bilder schlichtweg umgedeutet wurden: Eine ungewöhnliche Szene der Anbetung der Könige wurde von einem Zeichner zum Tod einer Märtyrerin durch Verbrennen uminterpretiert.¹⁶ Der wissenschaftliche Anspruch und dokumentarische Charakter der Bilder ist also durchaus zu problematisieren.

15 Dass ‚Objektivität‘ in den neuzeitlichen Wissenschaften eine immer wieder neu zu problematisierende Kategorie ist, die keineswegs im Sinne einer Fortschritts-geschichte der empirischen Wissenschaften als finales Ziel frühneuzeitlicher Gelehrsamkeit herangezogen werden kann, verdeutlichen, am Beispiel der Naturgeschichte/Naturwissenschaften, Lorraine Daston, Peter Galison: *Objectivity*, New York 2007.

16 Vgl. Haskell: *Die Geschichte und ihre Bilder* (wie Anm. 6), S. 122; Ditchfield: *Text before trowel* (wie Anm. 6), S. 359–360.

Das nach außen gewendete Frontispiz

Im Zusammenspiel von Bild und Text ist die *Roma sotterranea* allerdings eine gigantische Meditation über eine heilige Landschaft, über die verborgene Topographie Roms, und damit über ein Wissen, das nur an diesen Ort, nämlich an einen verborgenen Stadtraum, gebunden war.¹⁷ Die *Roma sotterranea* ist kein theoretisches Werk, das eine archäologische Methode begründet oder verkündet, sondern es ist der Lokalität eines Wissens in seinen Partikularitäten gewidmet. Es erforscht den Boden, in dem die ersten Christen gebetet und geblutet haben. In der minutiösen Dokumentation der materiellen Kultur dieser frühen Gemeinde sollte das Urchristentum in greifbare Nähe rücken. Ganz in diesem Sinne zeigt das Frontispiz (vgl. Bild 1), trotz der konventionellen architektonischen Pathosformel eines römischen Triumphbogens, der möglicherweise wiederum auf den *genius loci* alludieren soll, einen Schnitt durch das heilige Erdreich. Der mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht mehr auf Bosio selbst zurückgehende, vermutlich von Pietro da Cortona entworfene Stich mit der triumphierenden *Ecclesia*, die als eine *Ecclesia militans* zu verstehen ist, verdichtet den Inhalt des Buches in visueller Form und liefert einen allegorischen Kommentar zum Text.¹⁸ Ironischerweise zeigt der Stich jedoch gerade das, was das Buch nicht enthält: Im mittleren Bildfeld des Triumphbogenmotivs blickt der Betrachter in ein ausgemaltes und mit Stuckdekorationen versehenes unterirdisches *cubiculum*, in dem ein verstorbener Christ – in formaler Paraphrase von Raffaels *Grabtragung Christi* – seiner Grabstätte zugeführt wird. Eine verhüllte Frau betet vor einem Wandgrab (*arcosolium*). Im Innern seines Buches vermeidet Bosio jedoch solch fiktive Animationen des von ihm vorgefundenen archäologischen Materials. Vielmehr liefert er eine nüchterne Bestandsaufnahme und Analyse des Befundes, den er mit Kupferstichen illustriert, auf denen sich in den unterirdischen Räumen nie Menschen bewegen. Auch dies verweist darauf, dass Bosios archäologisches Monumentalwerk nur bedingt eine gegenreformatorische Propagandaschrift ist, wie ihr häufig angesichts der grundlegenden Umarbeitung durch Severano unterstellt wird, sondern vielmehr ein gelehrtes Werk mit wissenschaftlichem Anspruch. Bosio, der allein aufgrund

- 17 In diesem Sinn bereits Ditchfield: Text before trowel (wie Anm. 6), S. 352. Erst nach Abschluss des vorliegenden Aufsatzes erschien: Massimiliano Ghilardi: „Et intus altera sub Roma Roma sepulta iacet.“ Le catacombe romane metafora della città sotterranea in età moderna e contemporanea, in: Martine Boiteux (Hg.): I luoghi della città, Rom 2010, S. 263–288.
- 18 Jörg Martin Merz: Pietro da Cortona und das Frontispiz zu Antonio Bosios *Roma sotterranea*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 30 (2003), S. 229–244. Vgl. dazu die Rez. des Verfassers: Schnitt durchs heilige Erdreich. Das erste Werk christlicher Archäologie: Antonio Bosios „Roma sotterranea“ von 1632, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. Oktober 2004 (Geisteswissenschaften).

seiner zu vermutenden Homosexualität und seiner unehelichen Abstammung von einer afrikanischen Mutter als Sonderling galt, blieb wahrscheinlich ein von den Höfen, Akademien und gelehrten Zirkeln weitgehend unabhängiger Außenseiter in römischen Kirchenkreisen.¹⁹ Dem Zirkel der Oratorianer um Cesare Baronio, der die Wiederentdeckung des Frühchristentums mit propagandistischem Eifer betrieb, kann Bosio, wie jüngere Forschungen gezeigt haben, auch nur bedingt zugerechnet werden.

Doch kehren wir zu dem Frontispiz zurück: Dieses zeigt zentral eine Begräbnisszene, kein Martyrium. Das entspricht auch der Idee Bosios und wohl auch seines Bearbeiters Severano, die karitativen Werte des frühen Christentums, die Kranken- und Totenpflege, die Begräbnisse und Totenfeiern hervorzuheben und ihnen einen größeren Raum gegenüber der Schilderung der Martyrien selbst einzuräumen. Ein im Einklang mit den Bestimmungen des Tridentinum stehendes Rom der christlichen *pietas* wird hier weniger gegen die aktuelle Bedrohung durch den Protestantismus als gegen die heidnische Antike gestellt. Die Bilder und materiellen Relikte sind Spuren einer auf Liebe, Demut und Fürsorge basierenden Kultur, die der Größe und *superbia* der antiken Römer diametral entgegengesetzt ist. Die architektonische Gliederung des Frontispizes reflektiert diesen Bedeutungswandel. So zeigte der erste Entwurf für den Stich, dessen Kopie sich in kanadischem Museumsbesitz befindet, noch einen strengeren architektonischen Aufbau.²⁰ Rustikapilaster flankieren dort das Mittelbild, wogegen der ausgeführte Stich zwei weitere Szenen in nischenförmigen Durchblicken zeigt. Hier scheint der Titel des Werkes direkt visualisiert zu sein, denn die eigentümliche Mittelzone wirkt selbst wie ein Schnitt durch das römische Erdreich, das von den engen Gängen der Katakomben durchbohrt wird. Der „subterrane“ Charakter der Szenen wird durch die bildinterne Erleuchtung mit Fackeln unterstrichen. Genaugenommen werden jedoch zwei Schnitte auf dem Frontispiz gesetzt, ein vertikaler durch die Erde und ein horizontaler, der die Attika von dem mittleren Baukörper abtrennt. Der spärliche Bewuchs, der sich auch auf der seitenverkehrten und ikonographisch leicht veränderten Fassung der lateinischen Ausgabe findet, mag andeuten, dass es hier auch um ein räumliches Oben und Unten geht. In der Attikazone des Triumph-

19 Zu Bosios Biographie vgl. De Rossi: *La Roma* (wie Anm. 1), S. 24–39; Antonio Valeri: *Cenni biografici di Antonio Bosio con documenti inediti*, Rom 1900; Lorenzo Spigno: *Della Roma sotterranea del Bosio e della sua biografia*, in: *Rivista di archeologia cristiana* 52 (1976), S. 277–301. Zu Bosios intellektuellen Kontakten in Kirchenkreisen vgl. zuletzt Ingo Herklotz: *Antonio Bosio und Carlo Bascapè. Reliquiensuche und Katakombenforschung im 17. Jahrhundert*, in: Stephanie-Gerrit Bruer/Detlef Rößler (Hg.): „... die Augen ein wenig zu öffnen“ (J. J. Winckelmann). *Der Blick auf die antike Kunst von der Renaissance bis heute. Festschrift für Max Kunze*, Ruppolding/Mainz 2011, S. 93–104.

20 Vgl. Merz: *Pietro da Cortona* (wie Anm. 18), S. 233.

bogens sind zwei Martyriumsszenen und die thronende Personifikation der *Ecclesia* zu erkennen, die über einen antiken Flussgott, einen Philosophen und einen jungen Dichter triumphiert. Das historiographische Konzept des Stichts verdichtet sich in einem weiteren Detail: Es handelt sich um den Torso einer antiken Statue, deren Oberkörper als Zeichen für die Überwindung des Heidentums gestürzt vor dem Sockel liegt.²¹ Seinen Weg in den geheiligten römischen Boden, in dem nun die Körper der Märtyrer ruhen, wird dieses Götzenbild nicht mehr finden.

Das programmatische Frontispiz zum Standardwerk christlicher Archäologie macht damit den wertungsgeschichtlichen Bruch mit der humanistischen Antikensehnsucht der Renaissance mehr als evident (auch wenn sich der antiquarische Impetus seines Autors dieser Tradition stärker verpflichtet gefühlt haben dürfte, als es sich der Gestalt des gedruckten Werkes zufolge annehmen lässt). Zum Vergleich sei hier das von Peter Paul Rubens entworfene Frontispiz zu einer Sammelausgabe der Schriften des flämischen Antiquars Hubert Goltzcius herangezogen (Bild 5).²² In Form der Allegorie wird hier der Traum der Antiquare und Numismatiker, die Antike durch ihre gewissenhafte Sammlungs- und Ordnungsarbeit wiederherstellen zu können, auf grandiose Weise abgehandelt. Das Bildprogramm des Kupferstiches betont weniger den Verlust als die zeitlose Aktualität der Götterbilder. Dem von dem Doppelgespann Saturn und Tod herbeigeführten Sturz der Dea Roma und der Repräsentanten anderer antiker Reiche (Mazedonien, Persien und Medien) in die finstere Gruft des Vergessens folgt im Bild ein Vorgang der Versteinerung. Saturn erscheint hier ganz in seiner negativen Qualität als der große Zerstörer und *auctor temporum*, nicht aber als ein Sinnbild der Goldenen Zeit.²³ Der Kupferstich verdichtet sich in der Fülle seiner Informationen zu einem bildlichen Diskurs über das dynamische Prinzip der Überlieferung. Stasis und Kinesis des Tradierungsprozesses sind in der Zeitstruktur des Bildes in ein spannungsvolles Verhältnis

- 21 Zum historiographischen Hintergrund dieser Vorstellung von der Zerstörung der Götzenbilder vgl. Tilmann Buddensieg: Gregory the Great, the Destroyer of Pagan Idols. The History of a Medieval Legend Concerning the Decline of Ancient Art and Literature, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28 (1965), S. 44–65.
- 22 Hubert Goltzcius: *Romanae et Graecae antiquitatis monumenta, e priscis numismatibus eruta*, Antwerpen: Plantin, 1645. Zu dem Frontispiz vgl. *Ausst. Kat.: Hubert Goltzcius en Brugge. 1583–1983*, hg. v. Willy Le Loup, Brügge, Gruuthusemuseum, Brügge 1983, S. 189–190, Kat. Nr. 77; J. Richard Judson, Carl van de Velde: *Book Illustrations and Titel-Pages. Corpus Rubenianum*, Bd. 21, Brüssel 1977, S. 336–340.
- 23 Vgl. Marion Kintzinger: *Chronos und Historia. Studien zur Titelblattikonographie historiographischer Werke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Wiesbaden 1995, S. 59–65.



Bild 5 Cornelis Galle nach Peter Paul Rubens: Frontispiz zu Hubert Goltzius: *Romanae et Graecae antiquitatis monumenta*, Antwerpen 1645.

gesetzt. Dieses thematisiert die Paradoxie von Vergänglichkeit und Ewigkeit des Altertums (im dialektischen Sinne eines ‚es ist und ist nicht‘). Der petrifizierte Heidengott Apoll, der als fragmentierte Marmorstatue ausgegraben, ja als Produkt von *ars* und *natura* durch Merkur der Erde entrissen werden muss, wird im nächsten Schritt – wie ein Korb voll Münzen (ein Verweis auf den Inhalt des Buches, nämlich Goltzius’ numismatisches Werk) – Minerva als Sinnbild der Wissenschaft von Hercules übergeben werden. Goltzius hatte die „Hubertas aurea saeculi“ zur persönlichen Devise gewählt und damit dem Überfluss

des Wissens durch seine Münzforschungen eine gelehrte Pointe (Hubert – *ubertas* [= Reichtum, Überfluss, Fülle]) gegeben. Die Götzen- und Herrscherbilder sind zu Artefakten geworden, als die sie in die künstlerische Gegenwart erhoben und dem ewigen Zyklus von Aufrichtung und Untergang, der um die Personifikation des vom Vogel Phönix bekrönten Altertums kreist, wieder zugefügt werden können. Die Antike erscheint hier sowohl als ewig wiederkehrendes und dynamisches Prinzip wie auch als eine statische ästhetische Norm.

Der ins Innere gewendete Blick

Von diesem ästhetisch-archäologischen Optimismus ist die *Roma sotterranea* weit entfernt. Sie negiert vielmehr die Tatsache, dass der römische Boden ja auch der Aufbewahrungsort der Heidengötter in ihren Marmorbildern war und bietet zwei Schnitte durch ein gleichsam von der Erinnerung an die heidnische Antike gereinigtes Erdreich. Unter der glanzvollen Oberfläche der Stadt mit ihren antiken und modernen Bauten durchbohren die Gänge eines zweiten Rom den römischen Tuffsteinboden. Dieser Dualismus ist bemerkenswert und führt zum letzten Punkt des hier verfolgten Arguments. Ein starker Gedanke durchzieht die *Roma sotterranea* und kommt nicht nur im Frontispiz visuell zur Sprache. Auch im Text selbst, in den Vorreden und Widmungsgedichten, wird der Gedanke, dass sich das christliche Rom von der Last der antiken Überlieferung emanzipieren könne, formuliert. Es ist der Gedanke an ein zweifaches Rom, ein Rom der antiken Monumente und ein Rom der Erinnerung (*memoria*), in dem die künstlerisch schwachen Monumente der frühen Christen, deren Kunstleistung sekundär ist, vor allem die Erinnerung an ihre Martyrien wachhalten. Der aus Hamburg stammende Gelehrte und Bibliothekar des Francesco Barberini, Lucas Holstenius,²⁴ spricht den Gedanken in seinem Widmungsgedicht deutlich aus, wonach das ‚bessere‘ Rom – was natürlich moralisch gemeint ist – in unterirdischen Höhlen verborgen liege: „*Sacra sub coecis sinuata recessibus antra, / Roma, ubi parte sui, sed meliore, latet.*“ (vgl. Anhang Nr. 3). Auch Scipion de Gramont, ein französischer Romreisender und Connaisseur, ist von dem Gedanken erfüllt, dass der bessere Teil Roms verborgen,

24 Zu Lucas Holstenius als Bibliothekar, Antiquar und Handschriftenforscher siehe zuletzt die Beiträge und ausführliche Bibliographie in: Hans-Walter Stork (Hg.): Lucas Holstenius (1596–1661). Ein Hamburger Humanist im Rom des Barock. Material zur Geschichte der Handschriftenschenkung an die Stadtbibliothek Hamburg, Husum 2008. Ingo Herklotz hat in seiner Rezension zu dem Band darauf hingewiesen, dass die Widmungsgedichte der *Roma sotterranea* den Holstenius-Bibliographien bisher unbekannt geblieben sind, vgl. Ingo Herklotz, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 89 (2009), S. 596–597.

ja dass das eine unter dem anderen Rom begraben liege: „Crede mihi: maiora latent quàm cernis, & intus / Altera sub Roma Roma sepulta iacet“ (vgl. Anhang Nr. 2). Doch was bedeutet ein solch emphatisches Lob des unterirdischen Rom für die Bilder, welche in diesem gefunden wurden? Nicht nur, dass die Katakomben mit ihren dunklen, feuchten und niedrigen Gängen, mit den endlosen Reihen von Grabesnischen und nur wenigen kapellenartigen Räumen, deren ärmliche und blasse Malereien man lediglich im Fackellicht studieren konnte, wenig Erhebendes, ja wohl in kaum einem Fall gar ästhetischen Genuss boten. Auch die Kunstwerke selbst, gerade die Malerei, legte, gemessen am Standard der Zeit um 1600, nicht eben Zeugnis von einer raffinierten Bildkultur ab. Schon die Antiquare und Kirchenhistoriker des 16. Jahrhunderts wie Panvinio, Chacón, Macarius und Baronio, ästhetisch geschult an wesentlich von Vasari geprägten normativen Schönheitsvorstellungen, welche in der Antike und dann erst wieder im Zeitalter des Disegno zur Perfektion gelangt waren, hatten die geringe künstlerische Qualität der frühchristlichen Denkmäler gelegentlich thematisiert.²⁵ Es dürfte jedem Kenner, und selbst der gegenreformatorische Bildtheologe Giovanni Andrea Gilio ist davon nicht ausgenommen, offenkundig gewesen sein, dass die frühchristliche Sakrilmalerei hinsichtlich ihres Stiles indiskutabel war, da sie der schönen Form und *elegantia* entbehrte. Doch war der *stile devoto*, vergleichbar dem rhetorisch-homiletischen *sermo simplex*, um 1600 durch die nachtridentinischen Bilddebatten längst in die zeitgenössische Bildrhetorik eingeflossen, wobei formale *simplicitas* des Stils in der Regel den Rückgriff auf Bildformulare Raffaels bedeutete und der moralischen Erneuerung des religiösen Bildes dienen sollte.²⁶ Die Katakombenmalerei konnte jedoch die Höhe dieser kunsthistorisch reflektierten ‚einfachen‘ Stilage nicht erreichen.

Das große Problem, dass die von Plinius, Philostrat, Pausanias u. a. beschriebenen Wunderwerke der antiken Malerei verloren waren, hatte schon die Antiquare des 16. Jahrhunderts in einen Erklärungsnotstand geführt. Was nun aber aus den Katakomben zutage kam, war so armselig und künstlerisch unbedeutend, dass es den Wettstreit mit den Relikten der heidnischen Antike in künstlerischer Hinsicht gar nicht erst wagen musste. Die Aura der christlichen

25 Vgl. die Belege bei Herklotz: *Historia sacra* (wie Anm. 6), S. 29–30, S. 60–62.

26 Zu Stil und Bildrhetorik sakraler Malerei im *stile devoto* um 1600 vgl. zuletzt Herwarth Röttgen: *Modello storico, modus e stile: il ritorno dell'età paleocristiana attorno al 1600*, in: Patrizia Tosini (Hg.): *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, Rom 2009, S. 33–48. Zudem Richard E. Spear: *The Divine Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven/London 1997; Wimböck: *Guido Reni* (wie Anm. 4); Herwarth Röttgen: *Repräsentationsstil und Historienbild in der römischen Malerei um 1600*, in: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth (Hg.): *Beiträge für Hans Gerhard Evers anlässlich der Emeritierung im Jahre 1968*, Darmstadt 1968, S. 71–82.



Bild 6 Stefano Maderno: Liegestatue der Hl. Cäcilie, 1600, Rom, S. Cecilia in Trastevere (Tafel XVIII).

Altertümer musste die Lücke füllen und den Erwartungsdruck, der sich um die christliche Vergangenheit aufgebaut hatte, kanalisieren. Das Problem lässt sich als eine Grundfigur im Umgang mit den christlichen Altertümern beschreiben. Schon Stefano Madernos Skulptur der wie schlafend daliegenden *Hl. Cäcilie* (Abb. 6) mit ihrem kunstvoll unter dem Gewand verborgenen Körper und dem vom Betrachter abgewendeten und verhüllten Antlitz war offenbar eine Verschönerung dessen, was man im Oktober 1599 an Überresten wirklich in dem Sarkophag gefunden hatte. Wie üblich dürfte es sich lediglich um Gewand- und Knochenreste gehandelt haben. Auch die bekannten Beschreibungen

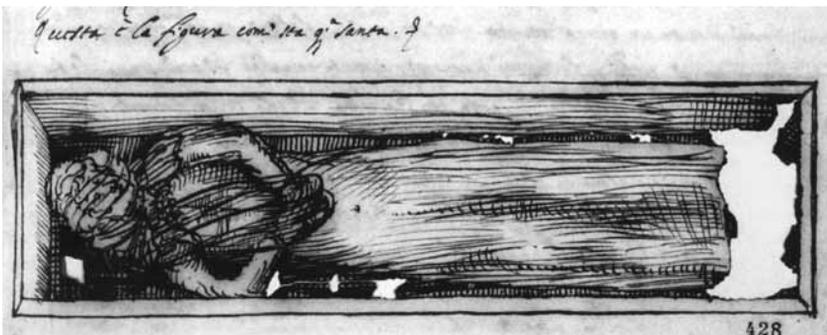


Bild 7 Unbekannter Zeichner: Dokumentation der Auffindungssituation des Leichnams der Hl. Cäcilie unter dem Hauptaltar von S. Cecilia in Trastevere am 20. Oktober 1599, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Chig. N.III.60, c. 428r.

gen der Auffindung von Bosio und Cesare Baronio akzentuieren die bewunderungswürdige Schönheit des Fundes der intakten Mädchenleiche, womit der lugubre Charakter der religiös motivierten Graböffnung auch in eine ästhetische Erfahrung überführt wurde. Eine jüngst von Tomaso Montanari entdeckte Zeichnung (Bild 7) von der Auffindungssituation des Körpers der Heiligen macht überdies deutlich, dass die literarische Stilisierung des unversehrt auf der Seite liegenden Leichnams, den Maderno dann im Jahre 1600 in eine Marmorskulptur von hoher künstlerischer Vollendung umsetzte, eher ein Bild dessen gewesen sein dürfte, was man sehen wollte, jedoch nicht dessen, was man dort wirklich gesehen hatte.²⁷ Maderno hat im Bild vielmehr eine ideale Auffindungssituation rekonstruiert. Mit der Platzierung der Figur in einem *loculus* unter dem Altar wurde zugleich auf die erste Auffindung des Leichnams in den Katakomben durch Papst Paschalis I. (817–824) angespielt, die der Expedition von 1599 Jahrhunderte vorangegangen war, und in deren Folge der Leichnam in einem Sarkophag unter dem Altar der Cäcilienkirche bestattet worden war. Mit dem fiktionalen Marmorbild wurde in mehrfacher Hinsicht eine Evidenz beansprucht, die mit religiösen Wahrheitsansprüchen behaftet war. Das Kunstwerk selbst übernahm dabei die Funktion der Reliquie, die ‚wahre‘ Beschreibung von der Auffindung der Leiche und ihre im Kunstwerk ‚verbesserte‘, fiktionale Gestalt wurden geradezu austauschbar.²⁸

In der *Roma sotterranea* wird die beschriebene Problematik an signifikanten Stellen zum Thema. Das Konzept eines „zweifachen Rom“ („Duplex Roma fuit“), wie es in einem anonymen Epigramm der Widmungsgedichte heißt (vgl. Anhang Nr. 4), wird in einem horizontalen Längsschnitt auf eine ausgefeilte Körpermetaphorik aufgesetzt, die den Stadtkörper Rom in Analogie zum menschlichen Körper bringt, in dessen Eingeweiden unermessliche Schätze lagern (wie es in der Vorrede heißt, um das schriftstellerische und editorische Großunternehmen zu rechtfertigen: „ma delle grandezze inestimabili, ch’ella [Roma, M. T.] tiene occulte dentro le sue viscere ne’ sacri Cimiterij; nessuno (ch’io sappia) ne hà trattato pienamente“). Schon in der Widmungsvorrede an Papst Urban VIII., dem allein als Kirchenfürsten das Werk gewidmet werden durfte, da die aus dem Boden seines Territoriums stammenden Schätze, auch wenn es nur Schätze der Erinnerung waren, nur ihm, nämlich dem Fürsten, gebührten, wird dieser Gedanke ausgeführt:

27 Vgl. Tomaso Montanari: Una nuova fonte per l’invenzione del corpo di Santa Cecilia: testimoni oculari, immagini e dubbi, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 32 (2005), S. 156–158.

28 Vgl. dazu Wolf: Caecilia, Agnes, Gregor und Maria (wie Anm. 4), v.a. S. 759–767.

„Seligster Vater, unbegreiflich sind die Schätze, die sich in den fruchtbaren Eingeweidern der Erde angesammelt haben und welche die Sonne viele Male aus den tiefen Höhlen ihrer Adern hervorgeholt und quasi als Schiedsmann des Lichtes durch sie gezeigt hat, wie unterschiedlich ihr Glanz sei. [...] Es ist dieses antike christliche Rom ein Schatz von unschätzbarem Wert aufgrund der heiligen Unterpfänder [*pegni*] und der vielen Erinnerungen [*memorie*], die es an diese unbesiegtten Ritter der ersten christlichen Kirche enthält [...].“²⁹

Auch in der von Giovanni Severano verfassten Vorrede wird das Problem aufgegriffen und die Tatsache, dass zu Bosios Zeiten viele Gräber bereits längst leer und keine Reliquien der Märtyrer mehr zu finden waren, in ein positives Argument gewendet:

„Daher wollte er [Bosio] aus seiner großen Frömmigkeit heraus dies in seinem Werk vom Unterirdischen Rom publizieren, das von ihm, wie ich glaube, so genannt wurde, da diejenigen, die die Größe Roms zu sehen begehren, wissen, dass dieses unter sich ein anderes enthält, das gewiss geringer aufgrund seines räumlichen Sitzes, jedoch wegen seiner Größe und seines Adels viel hochstehender ist [...]. Nebst dem, dass auch dort, wo die Körper nicht verblieben sind, die Gänge selbst mit dem Blut der Märtyrer wie auch mit den Seufzern und Tränen der Gläubigen geschmückt und geheiligt sind und das Herz mit solch einer geistlichen Süße anfüllen, dass man häufig ausrufen mag: *Wahrhaft ist dieser Ort heilig und ich wußte es nicht*, so dass man gemeinsam bekennen möchte, dass der *Ruhm dieser Königstochter* (wie wir Rom nennen können) *von innen herkommt* [*Gloria eius filiae Regis ab intus*], und dass ihre

29 Bosio: Roma sotteranea (wie Anm. 5), unpag., Widmung Carlo Aldobrandinis an Papst Urban VIII.: „Inestimabili sono i Tesori (Beatissimo Padre) che radunati nelle feconde viscere della Terra, hà più volte dalle profonde Cauerne delle sue miniere scoperto il Sole; e quasi arbitro della luce hà con essi mostrato qual sia la varietà de' suoi splendori. [...] Essendo quest'antica Roma Christiana; Tesoro d'inestimabil' valore, per li sacri pegni, e tante memorie, che contiene di quegl'inuitti Cauallieri della primitiua Chiesa; meritamente la offero in nome della medesima, e tutto l'Ordine de' Gierosolimitani Hospitalieri; prontissimi sempre à sparger' il sangue per difesa della Religione Christiana, e di questa Santa Sede Apostolica; [...] ma ancora, come ricordeuoli del proprio istituto, sotto l'obbedienza de' suoi Gran Maestri, che sepelliti già in questi Sacri Cimiterij, risorgono dalli medesimi con gloriosa carica di antichi trofei, segnati die quella pura CROCE, ch'animò alla tolleranza de' più fieri tormenti li medesimi Martiri contra il furore de gli empi Gentili, e de' crudeli Tiranni.“

größten Herrlichkeiten, die keiner kennt, jene sind, *die sich inwendig verborgen halten* [*intrinsicus latent*].³⁰

Hier offenbart sich der fundamentale qualitative Unterschied zu den Überresten des Heidentums, die nur *meraviglia* und *stupore*, also Bewunderung und Staunen für die veräußerlichte Kunstleistung hervorrufen können. Dagegen besitzen die christlichen Altertümer, selbst wenn die eigentlichen Reliquien fehlen, eine erhöhte und über die Geschichtsdokumentation weit hinausgehende religiöse und emotionale Aura: Sie werden zum Resonanzraum der andächtigen Gefühle des gläubigen Betrachters. Hierbei handelt es sich neben einer rhetorisch geschickten Einstimmung des Lesers offenbar auch um den Versuch einer Aufwertung des künstlerisch wenig bedeutenden Materials durch die Besetzung mit einer sentimental Erinnerungstopik, die das christliche Modell der Frömmigkeit auf die ganze Stadt überträgt. Wie beim Christenmenschen nicht das akzidentuell Äußere, sondern nur die Seele schön ist, so verhält es sich auch mit der Stadt Rom, deren wahre Schätze im Inneren verborgen liegen. Die Argumente dafür sind alt und stammen oft schon von den Kirchenvätern, so etwa der Gegensatz von *voluptas oculorum* und innerer Seelenschönheit, wonach sich nur die *curiositas* an Äußerlichkeiten hefte, wogegen der Christ das Innere suche und seine eigentliche Größe allein in der Seele liege. Damit wiederum lässt sich Augustinus' Schönheitsbegriff verbinden, wie er ihn in *De vera religione* entwickelt hat: Weil Gott seinen Grund allein in sich selbst hat, verweist die sinnlich erfahrbare Schönheit der Schöpfung, die aus sich selbst heraus nicht sein kann, sonst wäre sie selbst Gott, immer auf

30 Bosio: Roma sotterranea (wie Anm. 5), unpag., Vorrede von Giovanni Severano: „Hanno scritto molti delle grandezze temporali, e spirituali, che si sono vedute in altri tempi, e si vedono tuttauia in quest'Alma Città di Roma: le quali senza dubbio la rendono incomparabilmente gloriosa: ma delle grandezze inestimabili, ch'ella tiene occulte dentro le sue viscere ne' sacri Cimiterij; nessuno (ch'io sappia) ne hà trattato pienamente, e di proposito: Onde appresso gli Autori non ne trouiamo altra memoria, che del numero, e de'nomi di essi Cimiterij. [...] Il che poi per la sua molta pietà volse publicarlo in quest'Opera di Roma Sotterranea; così da lui intitolata, (come io credo) perche i desiderosi di veder le grandezze di Roma, sappiano, ch'ella ne contiene un'altra sotto di se; inferiore veramente di sito; ma superiore di grandezza, e di nobiltà: [...]. Oltre che, doue ancora non sono restati i corpi, le strade stesse ornate, e santificate co'l sangue de' Martiri, e con i sospiri, e lagrime de' Fedeli, spirano santità, e riempiono il cuore di tanta dolcezza spirituale, che fanno ben spesso esclamare: *Verè locus iste Sanctus est, & ego nesciebam*; facendo insieme confessare apertamente, che *Gloria eius filiae Regis* (quale possiamo dire, che sia Roma) *ab intus*, e che le sue maggiori grandezze, non sapute, sono quelle, che *intrinsicus latent*.“

eine sie noch übersteigende letzte Schönheit.³¹ Die berühmte Formel der Selbsteinkehr, bei Augustinus bezeichnenderweise im Kontext der Frage nach dem Schönen und Wahren entwickelt, gewinnt im Hinblick auf das *intrinsecus latere*, wie es in der Vorrede Severanos auf das unterirdische Rom projiziert wird, geradezu sprechende Evidenz: „Geh nicht nach draußen, kehre wieder ein bei dir selbst! Im inneren Menschen wohnt die Wahrheit“ – „Noli foras ire, in te ipsum redi; in interiore homine habitat veritas“.³²

Ausblick

Zweifellos ließe sich das Argument fortsetzen und sind nach 1600 andere Konstellationen beschreibbar, in denen auf vergleichbare Weise die Höherwertigkeit der christlichen Tradition vor der heidnischen unter Beweis gestellt werden sollte. Die geistliche Dichtung des Maffeo Barberini, hier vor allem sein großes Lehr- und Programmgedicht *Poesis probis et piis ornata documentis Primaevoo decori restituenda*, das die christliche Poesie vor der unzüchtigen mythologischen Dichtung privilegiert, der er sich in seinen Jugendjahren selbst gewidmet hatte, wäre hier zu nennen.³³ Barberini fordert den Aufbau einer *poesia sacra* gegen die weltliche Unterhaltungsdichtung und wendet sich dabei vor allem gegen den erfolgreichen Giambattista Marino, dessen *Adone* 1623 erschien und von Urban VIII. auf den Index gesetzt wurde. Und noch weiter wäre auszuholen bei der humanistischen Kritik an der schlechten Sprache der Bibel, die einen rhetorisch und poetisch geschulten Humanisten immer wieder vor das Problem stellen musste, wie es sein kann, dass höchste Wahrheit und Weisheit, nämlich die göttliche Offenbarung, in so einfacher Sprache vorgetragen werden konnte. Trotz Hieronymus' Versuch, den Gebildeten unter ihren heidnischen Verächtern die Bibel, deren Sprache ihm als Gelehrtem zunächst selbst

31 Augustinus: De vera religione, XL.74 – XLII.79, hier zitiert nach Aurelius Augustinus: De vera religione. Über die wahre Religion. Lateinisch/Deutsch, übersetzt von Wilhelm Thimme, Nachwort v. Kurt Flasch, 2. Aufl., Stuttgart 2006, S. 124–137.

32 Augustinus: De vera religione XXXIX.72, 202, hier zitiert nach Augustinus: De vera religione (wie Anm. 31), S. 122–123.

33 In den Ausgaben der *Poemata* wurde dieser programmatische Text bezeichnenderweise als Eröffnungsgedicht gedruckt, vgl. hier die Ausgabe Maffeo Barberini (Urban VIII.): *Poemata*, Dillingen 1640, S. 1–5. Zum ideengeschichtlichen Kontext vgl. Rudolf Preimesberger: Zu Berninis Borghese-Skulpturen, in: Herbert Beck/Sabine Schulze (Hg.): *Antikenrezeption im Hochbarock*, Berlin 1989, S. 109–127; Jolanta Wiendlocha: *Die Jugendgedichte Papst Urbans VIII. (1623–1644)*. Erstedition, Übersetzung, Kommentar und Nachwort, Heidelberg 2005; Peter Rietbergen: *Power and Religion in Baroque Rome. Barberini Cultural Policies*, Leiden 2006, S. 95–142; Sebastian Schütze: *Kardinal Maffeo Barberini, später Papst Urban VIII., und die Entstehung des römischen Hochbarock*, München 2007.

„incultus“ erschienen sei, als literarisches Monument schmackhaft zu machen,³⁴ ist die poetische Qualität der Bibelsprache immer wieder in Zweifel gezogen worden. Erst im späteren 18. Jahrhundert setzte sich die Meinung durch, dass die Bibel, und hier vor allem das Alte Testament, eine Sprache der Offenbarung sei und wie Homer, Ossian und ähnliche Boten aus der Frühzeit der europäischen Zivilisation ganz besonders ursprünglich und der herrschenden Gefühlsästhetik kongenial sei.³⁵ Doch damit verlassen wir das unterirdische Rom und begeben uns auf das Feld allgemeiner ideengeschichtlicher Spekulation, die nicht mehr Thema dieses Beitrags sein kann.

34 Vgl. Hieronymus: Epistula XXII, 30, in: *Select letters of St. Jerome*, Latein und Englisch, übers. v. F. A. Wright, Cambridge, MA/London 1991, S. 124–125.

35 Vgl. dazu etwa Rolf P. Lessenich: *Dichtungsgeschmack und althebräische Bibel-
poesie im 18. Jahrhundert. Zur Geschichte der englischen Literaturkritik*, Köln 1967; Joachim Dyck: *Athen und Jerusalem. Die Tradition der argumentativen Verknüpfung von Bibel und Poesie im 17. und 18. Jahrhundert*, München 1977; Gerhard Kurz: *Athen oder Jerusalem. Die Konkurrenz zweier Kulturmodelle im 18. Jahrhundert*, in: Wolfgang Braungart/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, Bd. 1: Um 1800, Paderborn/München/Wien u. a. 1997, S. 83–96.

Anhang

Widmungsgedichte der *Roma sotterranea*

Nr. 1:

SCIPIONIS A GRANDIMONTE

GALLI

IN ICONES ANTONII BOSII

De Roma Subterranea

CARMEN

*Christiadum cineres, diri monumenta furoris,
Induperatorum, quos impius extulit error;
Et tellure caua subter latitantia tecta,
Quae fodere sibi fidei nascentis alumni
In necis effugium miserae, dum Bosius audax
Effodit, & carie semesos excutit artus,
Alteram & è cryptis educit in aera Romam :
Hinc monumentum ingens laudis, famaeq[ue] perennis
Excitat ipse tibi, quod non abolere vetustas
Audeat, aeternae dum stabunt moenia Romae;
Dumq[ue] adeo VRBANI, quo sunt haec Principe gesta,
Gloria per cunctas ibit cum nomine gentes,
Muneraq[ue] augustam quibus auget, & excolit Urbem.
Hoc unum sed Roma dolet, semperq[ue] dolebit,
Quod te sub specubus perstantem interrite Bosi
Dum sacras rimaris opes, & lampade tutus
Eluis obductos nigra fuligine cippos,
Noxius interimit virosae spiritus aerae.
Fors te martyribus voluit sine sanguine Christus
Annumerare suis ; ut qui tellure repostas
Reliquias prisci spectabas sedulus aevi,
Nunc si quid meruit pietas, quae digna reponat
Cominus emensi gazas scruteris Olympi.
Nos oculos tantum picturis pascimus istis,
Haec patere afflictas restent solatia terrae.*

[...]

Nr. 2:

EIVSDEM SCIPIONIS
IN EOSDEM ICONES
EPIGRAMMA.

*Hospes quisquis ades, qui te cognoscere Romam
Credis, inoffenso quam pede semper obis.
Crede mihi: maiora latent quàm cernis, & intus
Altera sub Roma Roma sepulta iacet;
Bosius hanc tabulis dias in luminis oras
Exerit, & sacras inde recludit opes.
Hic variata pijs emblemata multa figuris,
Hic priscae fidei clara trophaea patent.
Hic latuere Viri, quos non tulit impia quondam,
Sed quorum cineres nunc pia Roma colit.
Hic aras tumulosq[ue] vides, humilesq[ue] recessus
Queis mage quam Paria mole superbit humus.
Aduena qui magnae lustras miracula Romae,
Hic mentem, hic oculos exsatiare potes.
Aspice utramque licet, sed cum discrimine Romam.
Incolis hanc, illa est mente colenda tibi.*

Nr. 3:

IN ROMAM SVBTERRANEAM
LVCÆ HOLSTENII
CARMEN.

*Quisquis es aeternam qui frustra euertere Romam
Moeniaq[ue] in vanum soluere sacra studes
Quid vires opera nil proficiente fatigas?
Perdere quid tentans non peritura, peris?
Sacra subi coecis sinuata recessibus antra,
Roma ubi parte sui, sed meliore, latet.
Hic tibi sub tenebris veri cognoscere lumen,
Hic licet in spissa nocte videre diem:
Vt coniuratus nequeat subuertere Romam
Tartarus, & praeceps impietate furor
Namq[ue] vides, ut se radicibus explicet imis;
Et quam stet solido nixa crepido pede.*

*Vtq[ue] struem sacri Cineris coementa cruoris
 Vel naphtha melius, vel adamante ligent:
 Quam validis stringunt gomphorum nexibus ossa,
 Ossa igni & ferro mille probata modis
 Non Babylon vinctos stagnante bitumine Muros
 Praeferat, aut Ephesus templa operosa Deo
 Altaq[ue] pyramidum sileat fundamina Memphis:
 Troia Deum sileat moenia structa manu.
 Diuum opus aeternum Roma est, & portio Caeli,
 Tot gremio Caeli pignora sacra tegens.
 Et mirum, si tot subtus depressa Cauernis
 Sidera sublimi vertice Roma ferit?*

Nr. 4:

AD ILLVSTRISSIMVM DOMINVM
 COMMENDATOREM
 FR. CAROLVM
 ALDOBRANDINVM:
 Cuius munificentia Opus in lucem prodit.
 EPIGRAMMA.
 N.N.

*Dvm Roma in media non inuenit aduena Romam
 Tantaе Urbis merito tristia fata dolet;
 At magis ipse tamen dolui; quod Roma superstes
 Viuit, sed Tumulo viuit operta suo;
 Duplex Roma fuit: celsam extulit altera frontem
 Impia; sub terris altera sacra latet.
 Hanc, quae sola manet, gens ut uel dissita cernat
 In lucem ex ima CAROLE tollis humo:
 Quae vitam, & sedem sibi Roma in nocte locauit
 ALDOBRANDINA ad sydera iure micat.*