

schen Zwischenfällen gab. Auch hier wird der 1712 erfolgte Einsatz eines in Würzburg bewährten Bildhauers nicht ohne politischen Hintersinn geblieben sein; aus Bamberg kam dagegen der Tiroler Freskant Melchior Steidl, wo er sich in der fürstbischöflichen Residenz bewährt hatte. Dies hätte in dem hier gegebenen Zusammenhang Gelegenheit gegeben, das Zusammenwirken der Architektur Johann Dientzenhofers und ihrer Lichtführung mit Hochaltar und Kanzel Esterbauers und vor allem mit den Deckenfresken Steidls in Glanz und Zier zu erörtern. Das Ineinsfügen von Bildlicht und Glanz schaffendem Reallicht kulminierte dort im zentralen Deckengemälde, welches mit dem erstrahlenden Lichtereignis der Herabkunft des Geistes im Hause Maria und damit der Hagia Sophia den Kirchenbau zum Inbegriff der Kirche überhaupt macht – und so auch die merkwürdige Architekturkonzeption dieses Baues in eine große Tradition stellt.

Uta Hengelhaupt bringt mit ihren Darlegungen den Begriff des Gesamtkunstwerkes überzeugend zur Anwendung und stellt ihn damit in den Gesamtkontext der Zeitsituation; das Verstehen dieser Werke hat sie für diesen exemplarischen Bereich fördern können. Unterstützt durch ausführliche Zitate von

Schriftquellen führt sie allseitig in diese Zeitsituation ein; es gelingen ihr überzeugende Interpretationen.

Allerdings macht es das Buch seinen Lesern nicht immer leicht. Gelegentlich wird der Text belastet von namentlich, zustimmend oder ablehnend geführten Auseinandersetzungen, obwohl es genügen würde, die eigene Argumentation ohne solche Nebenwege in stridentem Zuge darzulegen. Der Mitvollzug wird aber auch dadurch erschwert, daß die Darstellung der Altarbaukunst nicht völlig der Raumkunst integriert worden ist. Das Ziel der Darlegungen wäre vielleicht durch den Verzicht auf exkursartige Erörterungen noch eindrucksvoller erreicht worden. Ein einfühlsames Lektorat hätte hierzu sicher manchen guten Rat beitragen können. Zudem weiß jeder, daß eine angemessene Verflechtung von Bild und Text in solchen Werken ungemein schwierig ist, doch sollte man der Gefahr zu entgehen versuchen, Vergleichsabbildungen ungleichgewichtig oder gar getrennt anzurufen. Schließlich sollte man auch die Bildunterschriften konsequent dem Inhalt gemäß akzentuieren, also z. B. bei Banz: »Ehem. Benediktinerklosterkirche St. Peter und Dionysius (jetzt kath. Pfarrkirche)« und nicht andersherum.

Tilmann Breuer

CAROLE PAUL

The Borghese Collections and the Display of Art in the Age of the Grand Tour

Burlington, Ashgate Publishing 2008. 318 S., 24 Farb-, 104 SW-Abb., ISBN 978-0-7546-6134-4

Carole Paul hat ihr überaus dichtes Buch seit ihrer Dissertation (Ann Arbor 1989) mit vielen Einzelstudien vorbereitet. Es gilt den Borghese-Sammlungen in Rom und ihrer Präsentation zunächst im innerstädtischen Palazzo, vornehmlich aber in Villa und Casino auf dem Pincio zur Zeit von deren Umbau und Erneue-

rung unter Marcantonio IV Borghese (1730–1800), einer Epoche, da fürstliches Sammeln sich einer Öffentlichkeit im Umbruch wandte. Neben Hof, Künstler und Gelehrte trat eine neue Reiseklientel, die das Bewundern und Erforschen von Kunst und/als Geschichte mit Neugier und Kennerschaft zur

Profession erhab. Rom wurde als Kapitale der Antike und zugleich Schauplatz eines immensen Architektur- und Dekorationsaufwands europaweit zum Inbegriff von Antike und Moderne. Das Bilderpaar Giovanni Paolo Panninis von 1758/59 im Louvre führt dies programmatisch vor Augen: imaginäre Sammlungen eines gewaltigen kulturellen Erbes, das jene Vorstellungen und Pläne anregte, die zur Grand Galerie und 1793 zum Louvre als Museum führten. Mit Recht spricht somit Paul einleitend Panninis gemalte Galerie des Silvio Valenti Gonzaga an und zitiert Andrew McClellan, *Inventing the Louvre* (1994). Denn wenn auch die Renovierung des Palazzo und die Umgestaltung der Villa durch Marcantonios Architekten Antonio Asprucci (1723–1808) zwischen 1767 und 1790 »nur« der Sanierung und zeitgemäßen Ausstattung von Bauten aus dem Anfang des 17. Jhs dienten, so trugen doch seine Absichten einem gewandelten Verständnis von Darstellung und Funktion im Zusammenspiel von Sammlung und Raumprogramm Rechnung.

Das bündig in fünf Hauptkapitel und einen Epilog über die späteren Geschicke organisierte Buch setzt mit einer kurzen Einführung in die Borghese-Sammlungen und -Bauten und ihr zeitgenössisches Publikum ein, um mit Blick auf die Geburt des modernen Museums nach dem Betrachter von heute und seiner Vorgeschichte zu fragen. Denn letztlich geht es um »the relation between exhibition strategy, discursivity, and social practice« (S. 4) des Sammelns und Zeigens von Kunst.

Den Ausgangspunkt bilden Betrachtungen zu neuen Formen des Umgangs mit den Zeugnissen von Geschichte, Natur und Kunst im 18. Jh., zunächst bestimmt vom Stichwort »Grand Tour« (S. 7–59). Reisen, Sehen, Dokumentieren und ein aufkommender empirischer Szenitismus sorgten um die Mitte des Jahrhunderts für Öffnung und Halböffentlichkeit der Paläste und Sammlungen über Zugang, Konversation und gedruckte Beschreibung. Was zuvor Wenigen vorbehalten war, wurde nun zur ästhetischen Erfahrung Vieler in einer interna-

tionalen Kultur des Reisens aus Sozialprestige und einem enthusiastisierten Wettbewerb der Kunstbetrachtung. Winckelmanns Jahrhundert schätzte nicht nur die Kunst des Altertums und Themen- und Erlebnisparks antiker Skulptur in Gärten, Palästen und Grabungsfeldern, vielmehr verhalf die »parallèle des anciens et des modernes« aus dem gleichen Prinzip des Sammelns und Vergleichs heraus auch dem historisch-ästhetischen Interesse an der Kunst der Neuzeit und Gegenwart zu ihrem Recht. Paul hebt hier vor allem auf die expandierende englische Reiseklientel ab, die nicht minder als die Deutschen mit ihrer Sehnsucht nach Italien die Wunder der Antike in den Adelssammlungen am authentischen Ort erleben wollte. Die meist kirchlich geprägten römischen Adelsfamilien gaben diesem Interesse an Kunstmäzenatentum und Kontaktaufnahme reichlich Nahrung, auch wenn es schon einmal hieß: »The Old Princesse Borghese is the most sensible woman in Rome & perfect bred. Her Conversation is every Evening, but it is triste, and composed of Cardinals & Abbes« (William Patoun, ca. 1766, nach Paul, S. 9). Was öffentliche Sammlungen angeht, wurde die Antikensehnsucht in erster Linie vom Museo Capitolino befriedigt, sodann von den vatikanischen Sammlungen mit dem Antiquarium im Hof des Belvedere, bis in den 80er Jahren das Museo Pio Clementino eröffnet wurde. Antikeneuphorie und Sammellust dienen Paul als Hintergrund für ihre Frage nach einem neuen Präsentations- als Repräsentationsbedürfnis im Rahmen von Kunst und Dekoration, die jetzt gesellschaftlich das Kunstgespräch bestimmten. Alt- und Neubauten von Palästen und Villen, darunter das Casino Ludovisi (Casino dell'Aurora), die Villa Medici, die Villa Albani und der Palazzo Doria Pamphili, erfüllten nicht nur moderne und modische Ansprüche eines auf Vergleich beruhenden »educated viewing« (S. 15), die Inszenierung von Sammlungen erfolgte zunehmend mit propagandistischem dynastischem Selbstbezug. Daß dies vor Marcantonios Umgestaltung der Galleria Terrena im Palazzo

der Borghese für die Bildergalerie und der Villa für die Antiken längst schon üblich war, wird mit Hinweis auf die Vorläufer im 17. Jh. ausgeführt, von der Galleria Farnese über Lanfranco und die Sala dell'Aurora bis hin zu Pietro da Cortonas »theaters of power« (S. 29) in Florenz und Rom. Deren universale Bildersprache im Dienste von »absolutist ideologies of popes and princes inspired many followers and initiated a long tradition in European painting« (S. 29). Noch Anton Raphael Mengs' Deckenglorie für die Antiken Kardinal Albanis im »Parnaß« (1760/61) folgte in Motiv und Stil dem klassisch legitimierten Zusammenhang von antiker Sammlung, römischem Erbe und Selbstdarstellung mittels Architektur, Dekor und Aufstellung der Skulpturen.

Schwieriger stellt sich dieses Verhältnis für die Gemäldesammlung dar, die bis zum Ende des 19. Jhs. überwiegend im Palazzo am *Campus Martius* ausgestellt war. »The Viewing of Modern Painting« – das war hier die Besichtigung einer überwältigenden Fülle von Haupt- und Nebenwerken nach »mixed schools«. Die eher pragmatische Wandgestaltung überwog noch die lehrhaft systematischen Aspekte einer Hängung nach Chronologie und Schulen, wie sie, von Paul exemplarisch angeführt, schon Giulio Mancinis *Considerazioni sulla pittura* von 1621 vertreten hatten. Erkenntnis und Vergnügen, vermittelt durch Betrachtung und Vergleich, waren bereits hier angestrebte Ziele, die freilich der Rombesucher zu Zeiten Marcantonios nicht mehr auf das rein Ästhetische eingeengt verstand. Vergleichendes Sehen als theoriegenährte Praxis, der mit Blick auf Meister, Themen und Gestaltungsweisen zunehmend die Kunstausstellungen und literarischen Diskurse folgten, wurde zu einem Schlüsselwort für die Geschmacks-, Bildungs- und Stildebatte im 18. Jh.

Sie wird von Paul vor allem mit den bekannten französischen und englischen Protagonisten (Félibien, de Piles, Richardson etc.) instruktiv umrissen. Der mit Namen wie Winckelmann und Heinse verbundene Diskurs von Original und Fälschung, Kennerschaft und Wissenschaft, Kunst und Publikum berücksichtigt auch

Hauptwerke der Borghese-Galerie (Leonardo, Correggio, Raffael etc.). In jüngster Zeit, ergänzend oder parallel zu Paul, sind im übrigen zahlreiche Titel zu neuzeitlichen Galerien erschienen, die sich mit der Entwicklung des Sammelns und Zeigens von Kunst beschäftigten und die zwischen Dresden, Düsseldorf, Mannheim, Kassel oder Wien, römischen und Pariser Praktiken der Visualisierung für die Betrachter zusätzliche Erkenntnis vermittelten, u. a. B. Savoy (Hrsg.), *Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Mainz 2006; B. Marx, K.-S. Rehberg (Hrsg.), *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatum des Staates*, München/Berlin 2006, Ausstellungskataloge zu Carl Theodor und Johann Wilhelm von der Pfalz in Mannheim und München, etc. Nicht zuletzt untersuchen sie den Zusammenhang von Raum und Bild und damit die Organisation von Architektur und Sammlung in jeweiliger Zeit.

Eben dies wird als erstes an der Neugestaltung der Galleria Terrena im Palazzo Borghese ab 1767 festgemacht. Familien-, Sammlungs- und Baugeschichte gehen dabei Hand in Hand und geben die Methode auch für die folgenden Kapitel vor: Baugeschichte, Beschreibung und Analyse der einzelnen Räume nach Sammlung und Dekor, wobei letzterem das Hauptinteresse gilt, da er neu und programmatisch zu verstehen ist. Als Ausdruck kultureller und dynastischer Ambitionen der Borghese passte das allegorisch-mythologische Programm der Räume einschließlich Skulptur und Ornamentik schlüssig »to the function of the space both as a semi-public picture gallery and as a prominent site of self-representation for the prince« (S. 80).

Marcantonio IV. wollte damit den seit Scipione Borgheses Tod 1633 verblaßten Glanz der Familie erneut zum Strahlen bringen. Private Nutzung und öffentlicher Besuch waren aufeinander abgestimmt, wobei wie schon früher in Palazzi und Schlössern die Sammlung die Rolle eines pädagogischen Vermittlers spielen konnte. Die partielle Öffnung von Räumen für ein interessiertes Publikum hat Patricia Waddy für die römischen Paläste bereits seit den 1660er und 70er Jahren konstatiert (*Seventeenth Century Roman Palaces. Use and the Art of the Plan*, Cambridge 1990). Und gerade »ground floor sites, as at the Palazzo Borghese, were especially suitable for autonomous galleries« (Paul, S. 68).

Mit souveräner Verarbeitung der umfangreichen Literatur zu Architektur und Ausstattung der römischen Paläste werden die schon unter

Giovanni Battista Borghese von Carlo Rainaldi 1660/70 überarbeiteten Raumfolgen und das neue Dekorationsprogramm vorgestellt (S. 61–111). Unter der Aufsicht Aspruccis beschäftigte Marcantonio Borghese die wichtigsten römischen Maler für Wände und Decken der 12 Räume entlang der Piazza Borghese bis hin zur Ripetta. Diesbezügliche Quellen hat Paul bereits in ihrer Dissertation aufgelistet und jetzt auch für die Villa Borghese, als Appendix 3, in Auswahl abgedruckt. Das mittels Malerei, Skulpturen, insbesondere Büsten, Ornamentik und Relieffeldern ausgebreitete mythologische und allegorische Programm geriet zu einem Pantheon zeitgenössischer Kunst und der Verherrlichung Roms mit Bezug auf die Borghese. Die Gemälde stellten dem gemalten Triumph von Kunst und Wissenschaft das gelebte Mäzenatentum, insbesondere in der Gestalt Scipiones, an die Seite.

Vor allem die Empfangshalle, der Audienzsaal der Fürstin und der Spiegelsaal alludierten die römische Herkunft, Tugenden und Pflege der Künste und Wissenschaften durch die Borghese in Schmuck, Deckengemälden und Büsten mit Themen von Aurora und Aeneas bis zur Venus. Das sollte sich dann in der Villa wiederholen. Die bloß literarisch überlieferte Platzierung der Gemälde in den dortigen Räumen harmoniert inhaltlich allerdings nur wenig, wie die Mischung hochbedeutsamer, aber inhaltlich disperater Bilder von Barocci und Caravaggio bis Tizian und Veronese im Empfangsraum der Fürstin vor Augen führt. Gewiß feierte die Dekorationsmalerei Marcantonio Borghese als den Verkünder eines Goldenen Zeitalters, und gewiß diente die Galleria Terrena der »grandeur of Borghese patronage«, aber daß sich nun mittels »the display of pictures on the walls« (S. 94) eine originär neue Präsentation von festen und mobilen Bildern ergeben hätte, das kann man nur schwer nachvollziehen.

Der Hauptteil des Buches (S. 113–232) nimmt sich der Villa Pinciana an, beginnend mit Landerwerb und Casinobau unter Kardinal Scipione und Papst Paul V. Borghese im 1. Viertel des 17. Jhs. »La delizia di Roma« wartete mit prachtvollen Gärten, einem toskanischen Haustyp all'antica nach Art der Villa Medici und Farnesina sowie einer Skulpturensammlung auf. Das Miteinander von Kunst und Natur, Antike und Moderne an einem

exponierten freien Ort gab den seit 1775 verfolgten Umbauplänen Marcantonios und Aspruccis die Ziele vor. Einmal mehr galt es, das anwachsende mondäne Reisepublikum mit einer exklusiven Sammlung und deren Inszenierung in einem aufwendigen »Updating« des Dekors für sich einzunehmen. Maler, Bildhauer und Antiquare wurden dafür eingespannt. Der Innenausbau, dessen Gestaltung Carole Paul 2000 an Hand von vierzig Zeichnungen im Getty Research Institute Asprucci zugewiesen hat, trug viel konziser als der Vorrzustand dem Zusammenspiel von Ausstattung und Aufstellung der Skulpturen aus Antike und Neuzeit Rechnung. »Apart from thematic considerations in the disposition of the sculpture, conventional factors of size and typology guided the creation of harmonious, usually symmetrical, arrangements within the rooms. Busts, reliefs, and statues each occupied positions reserved for their individual types within a given scheme ...« (S. 129). Ein stärkeres Denken in historischen Zusammenhängen führte zu anschaulichen Gruppierungen und Bezügen zwischen den Objekten wie zur Raumausstattung. Marcantonios weitergehende expansive Sammel-, ja selbst Ausgrabungstätigkeit resultierte sogar in einem eigenen kleinen Museum im Park, dem Museo di Gabii. Tendenzen zu einem zitataft verfahrenden Historismus – und damit einer Internationalisierung –, wie ihn der englische Landschaftsgarten praktizierte, erkennt Paul in den Außenanlagen und ihrer »Möblierung« mit Tempietti und Ruinen.

In den folgenden zwei Kapiteln (S. 149–181, 183–232) liegt der Schwerpunkt weniger auf der Sammlung als auf dem Programm der malerischen Ausstattung, mit Wandgliederungen, Stuckdekor, Wandfeldern, Reliefs, Büsten und ornamentalen Applikationen. Die Neugestaltung, über die klassisch-monographisch berichtet wird, trägt der antiken Mode im zeitgenössischen Geschmack Rechnung, die Deckengemälde in den Haupt- und Nebenräumen zeigen, mit unterschiedlichen Modi eines

Stils zwischen spätbarockem Illusionismus und klassizistischen Kompositionen, thematisch Allegorie und Mythologie in der Spanne zwischen da Cortona und Mengs. Das große Deckengemälde Lanfrancos von 1624/25 im piano nobile wurde von Corvi und Rotati 1779/81 überholt. Die von Paul eingangs erwähnten neuen Strategien zur Präsentation der Sammlung in einer Art Gesamtkunstwerk für den Betrachter der vor- oder semimusealen Epoche lassen sich schon bei der Aufstellung der Skulpturen im größten und repräsentativsten Saal im Erdgeschoß, im *Salone* gleich hinter dem Eingang, nachvollziehen. Weit mehr als in der Galleria Terrena des Palazzo und seiner Gemäldegalerie enthält hier das Arrangement der Objekte eine programmatiche Botschaft. Auf die Borghese alludieren ein Marcus Curtius-Relief und eine heute verlorene Herkules-Gruppe in der Mitte des Saals, die in Beziehung zu Jupiter im Camillus-Fresko an der Decke trat. Jupiters Sohn Herkules galt Livius und Vergils *Aeneis* zufolge gleichfalls als ein Gründer Roms. »Thus the scheme of the redecoration to coordinate the narratives of the ceiling paintings with the subjects of the statuary in the rooms, especially key works that served as centerpieces, was fully implemented in the Salone« (S. 155): didaktischer Auftakt einer Verbindung von Antike und Moderne, die Rom und die Borghese in gemeinsamer Geschichte verbunden sieht. Marcus Furius Camillus, 4. Jh. v. Chr., galt als Wiederbegründer Roms. Die Borghese, bei denen »Camillo« zu einem prominenten Familiennamen aufstieg (Papst Paul V.), führten ihn sogar auf eine Verbindung des Anchises mit Venus zurück. Mariano Rossis Fresko von 1775/79 umgibt daher den Sieg des Camillus über die Gallier an der Wand gegenüber dem Eingang mit mythischem und allegorischem Personal, das Rom beschwört, doch letztlich einer Apotheose der Borghese dient. Für deren neuerlichen Triumph stand jetzt Marcantonio. Eine kurze Vita Aspruccis (S. 122f.) und eine detaillierte Erläuterung des ikonographischen

Schemas bahnen den Weg auch für die Behandlung der folgenden kleineren Räume, zuerst im Erdgeschoß, dann im piano nobile, wo Skulptur und Deckenthema oft harmonieren und den einzelnen Sälen ihren Namen geben. Vordergründig ein Paragone von Malerei und Skulptur, wirkte die multimediale Behandlung eines Themas als ein überwältigendes *all over* für das Erleben des Betrachters. Es sind dies zwar alles Mittel einer bildhaften Synthese, wie sie schon früher Herrschaftspraxis war, aber die Sammlung antiker und moderner Skulpturen für den Rombesucher didaktisch als ein historisches und ästhetisches Gesamtkonzept zu visualisieren, war mehr als Familienpropaganda: Es versprach grundsätzlich Tradition und Kontinuität der Vergangenheit in der Gegenwart, wofür die Borghese nur ein wenn auch großartiges Beispiel waren.

So werden die neun Räume des Pianterreno interpretiert »as extending the function of the Salone's program as a *speculum principis*« (S. 183), was sich gleichermaßen auf Skulpturen, Reliefs und Deckenbilder bezieht, beginnend mit der Stanza del David, in der neben einer herausragenden antiken Vase, ebenfalls namengebend, Berninis *David* stand. Daß die Decke in den *quadri riportati* Domenico de Angelis' das Parisurteil, den trojanischen Krieg und Aeneas' Flucht nach Italien zeigte, läßt sich damit nur auf Umwegen über Skulpturen und Büsten sowie recht allgemeine Analogien in Beziehung setzen: Heldentum und die Urahnen der Borghese. Deutlicher geht es in der Stanza del Sole mit entsprechender Skulptur und dem *Sturz des Phaeton* an der Decke zu, ebenso im folgenden Raum, der nach Berninis *Apollo und Daphne*-Gruppe seinen Namen erhielt und diesbezüglich weitere Werke sowie eine auch formal daran orientierte Ausmalung von Pietro Angeletti zeigt. Wird es danach bei der langen Galleria mit ihrer Galathea-Venus-Thematik schwieriger, Allusionen zu finden, so sind hingegen in der Stanza dell'Ermafrodito die von Bernini restaurierte antike Figur

des schlafenden Hermaphroditen vor einer Wandnische und das Deckenbild mit der Geschichte von Salmacis und Hermaphroditus nach Ovid deutlich in Bezug gebracht. Nicht anders ist es bei der Stanza del Gladiatore mit dem *borghesischen Fechter*, der als berühmteste, unterschiedlich gedeutete Antike der Borghese-Sammlung das homerische Thema der Götterversammlung anlässlich des Todes Hektors am Plafond angeregt haben soll. Raum für Raum wird so von Paul beschrieben, um zu belegen, daß über den ästhetischen Wert hinaus »the principal sculptures were set, physically and figuratively, in rich thematic contexts that ... would have played to the viewing habits of a cultivated, classically educated audience« (S. 201).

Privater ging es im piano nobile mit seinen kleineren und reicher möblierten Räumen zu, die auf den seide- und satinbespannten Wänden auch Gemälde zeigten. Auch hier bestimmten Deckengemälde mit Sujets von Dido und Herkules bis Paris und Psyche das dekorative Programm rund um die Loggia mit der Götterversammlung Lanfrancos. Weniger systematisch und auch weniger sicher überliefert, dürfte dennoch einmal mehr der Leitgedanke einer Wechselbeziehung zwischen Sammlung und Dekor die Richtung vorgegeben haben. Eine jüngere Generation von Malern der Winckelmann-Zeit, von Giuseppe Cades, Gavin Hamilton, Thaddäus Kuntz und Anton Maron bis Christoph Unterberger kam dabei neben bewährten Kräften wie Corvi und de Angelis zum Einsatz. Ihr klassizistisches Bild- und Bildungsprogramm verband mit den Tugenden der Götter anspielungreich Genese und Lob der Borghese, bis in die Ornamentik hinein. Daß mit der großen Zahl unterschiedlicher Maler auch unterschiedliche Modi »the currency and intelligence of Italian art to an international audience« (S. 218) demonstrierten, konnte zugleich als Beweis eines umfassenden neuen Borghese-Mäzenatentums gewertet werden.

Der Epilog (S. 233–252) faßt zusammen und führt weiter. Noch herrschte das Prinzip der dekorativ-pragmatischen Ordnung der Kunstsammlungen in »mixed schools« vor. Für Privatsammlungen empfahl sie sich mehr als eine Verpflichtung auf Schulen und Meister, was man noch heute z. B. in der Sammlung Doria Pamphili in Rom, aber auch in der Sammlung der Harrachs oder auf Schloß Pommersfelden sehen kann. Dagegen entschied sich der Vati-

kan 1790 in der Pinacoteca und später im Museo Capitolino und im Museo Pio-Clementino für die zukunftsträchtigere historisch-systematische Ordnung. Daß die bildliche Ausstattung der Räume dort weiterhin die Sammlung kommentierte, zeigt Paul am Louvre und dem Musée des Antiques, das sich aus dem Musée Napoleon und damit auch der Skulpturensammlung der Borghese speiste. Marcantonios Sohn Camillo hatte Pauline Bonaparte, die Schwester Napoleons, zur Frau und verkaufte eine Auswahl der besten Stücke nach Paris. Rom und speziell die Themeninszenierung von Palazzo und Villa Borghese dienten den Louvre-Architekten und Dekorateuren von Jean-Armand Raymond bis Percier und Fontaine teilweise als Modell. Aber auch die Borghese-Sammlungen in Palast (Gemälde) und Villa (Skulpturen) wurden seit dem 1. Drittel des 19. Jhs historisch-chronologisch reorganisiert. 1902 vom italienischen Staat erworben, sind sie heute räumlich vereint – die Antike und Skulptur im Erdgeschoß, die Malerei der Neuzeit darüber, und zwar nurmehr in der Villa, einer Art Belvedere Roms. Selbst darin mag, folgt man dem Gespür der Autorin für historische Bezüge, Symbolik liegen.

Ist also die Präsentationsgeschichte der Borghese-Sammlung im 18. Jh. ein Modellfall von Sammlung, Inszenierung und Vermittlung an gebildete Touristen, neu sind solche Gedanken zur Genese des öffentlichen Museums aus Galerie und Schloßbau und der Weg vom »educated« zum »public viewing« natürlich nicht. Wenn auch die klassische Bau- und Ausstattungsgeschichte einer akribisch vorgeführten Runderneuerung zweier römischer Bauten im Text überwiegt und die darin eingebrochenen Sammlungen vor allem der Feier dynastischer Größe dienten, so ist Carole Pauls Versuch, exemplarisch und übergreifend die Formierung visueller Strategien für die Frühgeschichte des Museums aufzuzeigen, alle Auseinandersetzung wert.

Ekkehard Mai