

Gleicherweise fehlt ein festes Schema im Oeuvre-Katalog für Hinweise zu Material, Maßen, etc. (man vergleiche zum Beispiel nur die zwei Katalognummern 81 und 82!).

Sämtliche Illustrationen (von Originalwerken, von abgeschriebenen Werken, von Vergleichsmaterial, von Details) sind in fortlaufenden Figurnummern und in einer Reihenfolge, die nicht immer leicht zu verstehen ist, zusammen gemischt. Man versteht, daß die Verfasserin an das Dispositionsschema der Publikationsserie gebunden war, aber wäre es wirklich nicht möglich gewesen, einen Weg zu finden, um dem Leser den Überblick zu erleichtern? Auch wären Verweise von den Bildern zu relevanten Textseiten wünschenswert gewesen. Wie soll man zum Beispiel wissen, daß die Figuren Nummer 37 und 38 auf Seite 146 diskutiert werden (nicht einmal durch das Namensregister findet man es)?

Minna Heimbürger

JENNIFER MONTAGU, *Alessandro Algardi*. 2 Bde., Yale University Press (Published in Association with the J. Paul Getty Trust), New Haven und London 1985. Bd. I: XV und 304 S., 268 Abb., 8 Farbtaf.; Bd. II: IX und 183 S., 235 Abb. \$ 95.00 (£ 65.00).

Alessandro Algardi (1598—1654) hat zu seinen Lebzeiten unter einem ständigen Konkurrenzdruck zu dem gleichaltrigen Gianlorenzo Bernini (1598—1680) gestanden, sein künstlerischer Nachruhm hat sich niemals aus dem Schatten Berninis völlig lösen können. Für Bernini ist die wissenschaftliche Literatur zu einem beachtlichen Umfang angewachsen, während zu Algardi die erste neuere, im Text äußerst knappe (40 S.) Monographie 1973 von Minna Heimbürger Ravalli veröffentlicht wurde. Es wird interessant sein zu beobachten, ob die jetzt vorliegende Algardi-Monographie von Jennifer Montagu an diesen historischen Relationen etwas ändert. Aus dem „positiven“ Oeuvre-Katalog von 66 Nummern bei Minna Heimbürger Ravalli werden jetzt 218 Nummern! In der Gründlichkeit und Komplexität der Materialerfassung übertrifft das zweibändige Werk von Jennifer Montagu jede bisherige Einzeluntersuchung zu Bernini. Algardi hat jetzt eine höchst gewissenhafte, sich weitgehend identifizierende, manchmal fast kämpferische Fürsprecherin gefunden. Er hat seine historische Chance.

Das Werk von Jennifer Montagu bewegt sich auf mehreren Ebenen, die in der Darstellung miteinander verschränkt sind. Zunächst ist es eine möglichst vollständige Erfassung, Gruppierung und Bewertung von Algardis Oeuvre. Dies erweist sich als ungemein schwierig, da Algardi in beträchtlichem Umfang Entwürfe für Kleinbronzen und Kunstgewerbe lieferte, die nicht von ihm selbst ausgeführt wurden. Mit besonderem Nachdruck wird auf den Anachronismus der Frage nach der Autographie bei solchen Werken hingewiesen. Ferner ist wenig über die Organisation von Algardis Werkstatt bekannt, aus der nach dem Tod des Bildhauers „posthume Werke“ hervorgingen, wie anschaulich am Fall der Franzone-Kapelle in SS. Vittore e Carlo in Genua beschrieben wird. Die von Algardi seinen „Giovani“ (Domenico Guidi, Ercole Ferrata u. a.) hinterlassenen Terrakotta- und Gips-Modelle wurden weiterhin für den Guß verwandt. Die Grenzen von Algardis Oeuvre verlaufen unscharf, und es gehört zu den großen Verdiensten von Jennifer Montagu, daß sie nachweist, warum dies so sein muß. Mit einem zunächst

unnötig kompliziert erscheinenden, aber aus den Entstehungsmodalitäten der Werke begründeten Buchstabensystem wird im Katalogband dieser Problematik Rechnung getragen.

Auf einer zweiten Ebene wird Algardis Stellung zu seinen Auftraggebern und den gleichzeitig arbeitenden Bildhauern, allen voran immer wieder Bernini, erläutert. Hier wird die große Rolle von Bologna deutlich, woher Algardi stammte und wohin seine Auftraggeber biographisch unmittelbar oder mittelbar bezogen sind.

Auf einer dritten Ebene wird Algardi als Repräsentant einer Kunstauffassung charakterisiert, die sich antagonistisch zu dem in Bewegung und Form schwelgenden, gelegentlich theatralischen Hochbarock eines Bernini verhält und ihm eine „lyrische“ Verhaltenheit entgegengesetzt, die „klassisch“ oder „klassizistisch“ zu nennen sich Jennifer Montagu im letzten Moment immer wieder scheut. Es bleibt bei der Formel des „barocken Klassizismus“ unter Vorbehalt, eben jener ästhetischen Haltung, die bereits Algardis frühe Biographen Giovan Pietro Bellori und Giambattista Passeri vertreten.

Auf allen Ebenen der Darstellung argumentiert Jennifer Montagu klug, vorsichtig, entschieden, ohne ungelöste Probleme zu überdecken. Dabei ergeben sich Beispiele eines trockenen Wissenschaftswitzes, wie sie wohl nur auf englischem Boden gedeihen können.

Zur Sicherung und Chronologie von Algardis Oeuvre wird sowohl der archivalische wie der stilkritische Weg beschritten. Die Verfasserin hat zahlreiche neue Dokumente entdeckt, doch ist ihre Leistung jeweils nur über die einzelnen Werke verifizierbar, da sämtliche Dokumente in die Anmerkungen oder den Katalog eingearbeitet sind. Der Verzicht auf einen autonomen Dokumentationsteil erscheint problematisch. Die Rekonstruktion von Algardis Oeuvre und Entwicklung ist bewundernswert, da Jennifer Montagu jede Spur verfolgt hat und jedem Hinweis nachgegangen ist. Man spürt im Katalog und in den Anmerkungen das kunsthistorische Informationsnetz, das die Verfasserin im Laufe vieler Jahre aufgebaut hat. Die Darstellung wählt teilweise eine chronologische, teilweise eine typologische Materialbehandlung. Dieses System erscheint für einen Künstler, bei dem Probleme der Werkstatt und die technisch bedingte Vergabe von Bronzegüssen eine zentrale Rolle spielen, angemessen. Das Buch ist auf der primären Ebene der Materialdarstellung so dicht und gewissenhaft, daß das Anbringen von Fragezeichen an dieser Stelle höchst unangemessen wäre, zumal die Verfasserin selbst die Einordnungsprobleme ständig betont. Hier sei lediglich darauf hingewiesen, daß Algardis Tätigkeit als Antikenrestaurator einen greifbaren Umriß gewinnt.

Das Hauptinteresse des Buches liegt in dem Versuch einer Definition der Eigenart von Algardis Stil, den die Verfasserin aus einer prinzipiellen Antinomie von Algardis Kunstauffassung gegenüber dem berninesken Barock begründet. Ihr Plädoyer für einen verhaltenen und verinnerlichten Lyrismus trifft wohl den zentralen Punkt von Algardis Position, die jede Theatralik und transitorische Dramatik im Sinne Berninis meidet. Zugleich wird verständlich, warum die Werke Algardis nicht den spontanen Impetus derjenigen Berninis auf den Betrachter auslösen. Letztlich wäre der „leisere“ Stil Algardis die Erklärung, warum er sich weder zu Lebzeiten noch in seiner Rezeptionsgeschichte gleichrangig neben Bernini behaupten konnte. Auf dieser Ebene der Argumentation wird die Darstellung jedoch problematisch. Indem die Verfasserin Algardi als

Repräsentanten einer alternativen Kunstauffassung versteht und selbst zum Anwalt Algardis wird, entsteht so etwas wie ein kunsthistorisches Tribunal, bei dem Belastungsmaterial gegen Bernini gesammelt wird. Berninis überragende Qualitäten werden durchaus gewürdigt, aber fast systematisch mit einem etwas negativen Beigeschmack versehen. Man wird als Leser mit einer ähnlichen Argumentation für Algardi eingenommen, als ob einem erklärt würde, es sei viel edler, sich für die Streichquartette Beethovens als für seine Symphonien zu begeistern. Der alternativ interpretierte Charakter von Algardis Kunstauffassung führt zu Legitimationsversuchen fragwürdiger Verhaltensweisen Algardis durch die Verfasserin. Besonders amüsant ist ihre Interpretation im Falle der Bronzestatue Innozenz X. auf dem Kapitol, deren Auftrag Algardi dem älteren Francesco Mochi mit nicht ganz sauberen Methoden abspenstig gemacht hat. Der Kommentar: „Doubtless both Mochi and Algardi regarded this statue as a crucial test: whoever made this publicly displayed statue of the Pope would be well on the way to seizing the position Bernini had lost on the death of Urban VIII. Algardi had no choice but to intervene.“ Dieser kunsthistorische Machiavellismus wird mit dem „Sieg“ von Algardis Figur über Berninis Sitzfigur von Urban VIII. gerechtfertigt: „As even his contemporaries recognized, there was an indefinable something which raised the Innocent X above Bernini's Urban VIII...“

Im Fall des großen Reliefs von Leo und Attila in St. Peter — einem der wenigen von der Nachwelt gefeierten Werke Algardis — reagiert die Verfasserin hingegen kritisch. Indem sie die Dramatik der Erzählung betont und feststellt, „the subject is one of violent action, something which was essentially foreign to the nature of Algardi's art“, stellt sie die Frage, ob Bernini die Aufgabe nicht vielleicht besser gelöst hätte. Algardi wird zum Gefangenen seiner künstlerischen und stilistischen Möglichkeiten, wenn Jennifer Montagu über das Relief urteilt: „the drama never really catches fire, and we are impressed, but not caught up in the action... we may also guess that Bernini would have dared to take the next step and hurtle him [Attila] out into space; we may regret that Algardi lacked the innovative spirit as much as the dramatic power to do so.“

Die Verfasserin läßt offen, ob sie wirklich bedauert, daß Algardi nicht das künstlerische Temperament Berninis besaß. Vielmehr schwingt ein Unterton mit, der besagen könnte: das kommt davon, wenn ein Kammermusiker zur symphonischen Großform greift. Schwer verständlich ist auf der anderen Seite ihre uneingeschränkte Bewunderung für Algardis Altar in S. Nicola da Tolentino im Rom. Zur Frage von Algardis Reliefs sei auf die soeben erschienene Dissertation von Enno Neumann hingewiesen (*Mehrfigurige Reliefs von Alessandro Algardi. Genese, Analyse, Ikonographie*. Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 7. Verlag Peter Lang, Frankfurt-Bern-New York 1985). Diese Arbeit ist von einem unangenehmen und unergiebigem polemischen Ton gegenüber der älteren Algardi-Forschung durchzogen. Sie möchte ebenfalls Algardi rehabilitieren, der „ungerechtfertigterweise lange im Schatten Berninis bleiben mußte“. Man wird den umständlichen Katalog Neumanns künftig fallweise neben dem Katalog von Jennifer Montagu konsultieren. Die Schlußbetrachtung über Algardis Reliefentwicklung enthält einige Einsichten, doch Formulierungen wie „der flüchtige Stil Berninis“ oder gar die Erkenntnis „Bernini hat in der Barockplastik Akzente gesetzt“ könnten Anlaß geben, den Verfasser nicht ganz ernst zu nehmen.

Die Kunstauffassung Algardis wird von Jennifer Montagu ausdrücklich nicht als „classical“ — im Sinne von Poussin oder Andrea Sacchi —, sondern als „lyrical“ charakterisiert. Ob ein Stichwort wie „straightforward bourgeois naturalism“ für Algardi wirklich hilfreich ist, sei dahingestellt. Wichtig ist jedenfalls der Hinweis auf Algardis Freundschaft mit Pietro da Cortona und die Verwandtschaft ihrer Kunstauffassungen, die sich mit einer „klassischen“ Position schwer vereinbaren lassen. Warum setzen sich andererseits Autoren wie Bellori und Passeri, die eine „klassische“ Linie verfolgen, so für Algardi ein? Hier bleiben unaufgelöste Widersprüche. Erstaunlich ist auch, daß Pietro da Cortona, der mit dem Jesuiten Giovanni Domenico Ottonelli einen Traktat über Mißbräuche in der Malerei und Skulptur (1652) verfaßte, seinen Freund Algardi niemals erwähnt (G. D. Ottonelli und P. Berrettini, *Trattato della pittura e scultura. Uso e abuso loro*, ed. Vittorio Casale, Treviso 1973). Die Verfasserin macht von diesem Traktat im Zusammenhang mit Algardis Kunstauffassung keinen Gebrauch.

Algardi rückt uns durch Jennifer Montagu's Buch als Künstler näher. Er gewinnt Sympathien, aber er löst kaum Begeisterung aus. Ob dies in seinem Lyrismus, in seiner schwierigen Klassifizierbarkeit mit den Kategorien des Barock oder doch in einer nicht völlig überzeugenden künstlerischen Gestaltungskraft begründet ist, muß als Frage offenbleiben.

Das vorliegende Buch tut, was für Algardi getan werden konnte. Wenn Algardi auch in Zukunft im „paragone“ mit Bernini unterliegen sollte, so ist das nicht dem mangelnden Engagement von Jennifer Montagu anzulasten.

Die Bände sind gut produziert und angemessen bebildert, doch könnten viele Schwarz-Weiß-Abbildungen wesentlich besser klischiert sein.

Hanno-Walter Kruff

HERBERT HAUPT: *Fürst Karl I. von Liechtenstein, Obersthofmeister Kaiser Rudolfs II. und Vizekönig von Böhmen. Hofstaat und Sammeltätigkeit. Edition der Quellen aus dem liechtensteinischen Hausarchiv.* Mit einem Beitrag von RUDOLF DISTELBERGER. (Quellen und Studien zur Geschichte des Fürstenhauses Liechtenstein I, 1—2) Wien, Köln, Graz: Böhlau 1983. 400 S. mit 2 Taf., beide Bände zusammen DM 268,—.

Es mag den Leser der *Kunstchronik* verwundern, daß wir hier eine Publikation vorstellen, die mehr der Kultur- als der Kunstgeschichte zuzurechnen ist. Da die Sammlung des Regierenden Fürsten von Liechtenstein — nächst jener des englischen Königshauses — immer noch zu den größten und bedeutendsten privaten Kunstsammlungen zählt, sei auf eine Schriftenreihe hingewiesen, die anlässlich des 45. Regierungsjubiläums von Fürst Franz Joseph II. mit dem hier anzudeutenden Band eröffnet wurde. Zunächst sind zwölf Bände für die *Quellen und Studien zur Geschichte des Fürstenhauses Liechtenstein* in Aussicht genommen, darunter solche, die das Garten- und das Stadtpalais Liechtenstein in Wien (beide Hellmut Lorenz), den Architekten und Erfinder Joseph Hardtmuth, 1758—1816 (Gustav Wilhelm), die Restaurierung und Ausgestaltung von Schloß Vaduz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Jürg Bossardt) behandeln werden. Daneben