

mantelung (ab 1668/69) nun mit dem erst von Mansart 10 Jahre später errichteten Kriegs- bzw. Friedenssalon, den auch erst jetzt hinzugefügten Apollo- und Diana-Statuen und dem (seinem Konzept nach nicht mehr vollständig erhaltenen) zweiten Parterre d'Eau (ab 1684) in Verbindung gebracht werden. Félibien (*op. cit.*, S. 40—49) bezieht die Statuen aus den frühen siebziger Jahren dagegen ausdrücklich und einleuchtend auf zwei im Norden und Süden geplante Fest- bzw. Theatersäle, deren Projekte ja tatsächlich nachweisbar sind (G. Weber, Theaterarchitektur am Hofe von Louis XIV, in: *Bollettino del Centro ... Andrea Palladio* 1975, S. 270—272 und Abb. 151). Eine ikonologische Analyse eines Komplexes wie Versailles, die nicht die vielschichtige Baugeschichte mit mehrmaligem Plan- und Funktionswandel der Anlage berücksichtigt, statt dessen aus dem z. T. zufälligen „Ergebnis“ ihr Material unter dem Gesichtspunkt ikonographischer Schlüssigkeit auswählt und daher die historischen Bedingungen, unter denen dieses Material entstanden ist, vernachlässigt, eine solche Analyse scheint mir doch methodisch problematisch zu sein.

Meine kritischen Fragen und Bemerkungen mögen nicht mißverstanden werden. Ich halte das Buch von Möseneder für eine sehr gute und wichtige Publikation, die eine Fülle von Anregungen für verschiedenste Bereiche barocker Kunst bietet (und damit eben auch viele Fragen aufwirft). Ich bin, wie Möseneder, auch der Überzeugung, daß von Festdekorationen wichtige Impulse für die übrige Kunstproduktion ausgingen (z. B. hätte ich bei Le Bruns Projekten für die Westachse von Versailles, ab 1668, deren Ikonologie ich im *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst* 1981, S. 171—173, kurz skizziert habe, die Ehrenpforte der Place Dauphine sicher stärker berücksichtigen sollen). Man sollte aber die Bedeutung der Feste auch nicht verabsolutieren. Ich möchte doch davor warnen, so komplexe historische Gebilde wie Versailles monokausal, d. h. von einem Punkt aus erklären zu wollen — nenne man diesen nun kritische Form oder „ikonographische zentrale Aufschließung“.

Gerold Weber

*Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung.* Hrsg. v. HERBERT BECK und PETER C. BOL, (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 10), Berlin: Gebr. Mann Verlag 1982, 562 Seiten, 178 Tafeln mit 343 Abb., DM 160,—

Die römische Villa Albani nimmt als Bauwerk, aber auch wegen ihrer Gartenanlage und ihrer Antikensammlung im Umbruch zwischen Barock und Klassizismus eine Schlüsselstellung ein. Zwischen 1747 (Grundstückskäufe) und 1767 (letzte Anbauten) entstanden, erlitt die Anlage 1798 durch den napoleonischen Kunstraub und den 1866 erfolgten Wechsel in den Besitz der Familie Torlonia wesentliche Eingriffe in den ursprünglichen Bestand ihrer Substanz und war bisher im Hinblick auf ihre Entstehung und wechselvolle Geschichte nur unzureichend dokumentiert und

bearbeitet; letzteres mag nicht zuletzt in der wenig publikums- und wissenschafts-freundlichen Haltung des derzeitigen Besitzers begründet liegen.

Die von J. Gaus veröffentlichte Monographie zu Carlo Marchionni, dem Architekten der Villa, bildete einen ersten, wichtigen Schritt zum Verständnis des Denkmals (*Carlo Marchionni. Ein Beitrag zur römischen Architektur des Settecento*, Köln/Graz 1967). Eine 1979 für das Frankfurter Liebieghaus geplante Ausstellung eines Teils der Antikensammlung der Villa Albani konnte leider nicht realisiert werden. Stattdessen wurde ein Kolloquium zu „Antikensammlungen im 18. Jahrhundert“ abgehalten (hrsg. v. H. Beck, P. C. Bol, W. Prinz und H. v. Steuben, Berlin 1981), das Einblick in die Sammlungsinteressen jener Epoche gab. Ein von Elisa Debenedetti herausgegebener Band ermöglicht darüber hinaus seit 1980 den Zugang zu bisher unveröffentlichtem Quellenmaterial (*Il Cardinale Albani e la sua villa. Documenti*. Quaderni sul Neoclassico, 5, Roma 1980), das zu einem Teil auch den Verfassern der „Forschungen zur Villa Albani“ bekannt ist.

Die „Forschungen zur Villa Albani“ bieten neben einer Fülle von Detailmaterial vor allem eine Korrektur hinsichtlich des Verständnisses der Villa Albani. Hatte man bisher die Anlage und ihre Ausstattung zumeist in Zusammenhang mit den Gedanken Winckelmanns oder Mengs' gestellt und damit von deutschem Einfluß abhängig gesehen, so erscheint die Villa heute als ein römisches Werk, das allerdings auch Anregungen des außerrömischen Italien sowie englische, französische und deutsche Einwirkungen aufgreift. Namen wie die Gebrüder Adam, Clérisseau, Piranesi oder die Gelehrten der Gesellschaft Jesu des Collegio Romano können das belegen. Die beherrschende Persönlichkeit aber ist Kardinal Albani, der die Villa nach dem Leitbild einer antiken *villa suburbana* entstehen läßt, bei der Architektur, gestaltete Landschaft und Antikensammlung im Zeichen des Konzeptes einer *restitutio* der *Roma aeterna* zusammenwirken. Die Beiträge der acht Verfasser des Bandes wollen dies aufzeigen.

„Die Antike in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts“ ist Gegenstand des ersten, von Eva Maek-Gérard im Hinblick auf die Rolle Winckelmanns verfaßten Beitrags (S. 2—58), einer nicht immer klaren Einführung in die Diskussion jener Jahre. Diese Einschränkung wird gleich zu Beginn deutlich, wenn Maek-Gérard S. 4 für die Erläuterung der Begriffe „Aufklärung und Ästhetik“ A. G. Baumgartens Definition: *Aesthetica ... est scientia cognitionis sensitivae* (*Aesthetica*, Halle/Leipzig 1750, § 1) zitiert. Dies kann nicht wie von Maek-Gérard fälschlich mit „Wissenschaft der Sinneswahrnehmung“ übersetzt werden (S. 4), sondern vielmehr mit „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“, was der Sache nach einen erheblichen Unterschied bildet. Bedenkt man nämlich, daß die sinnliche Erkenntnis den universalen *nexus rerum* (*Aesthetica* § 592) schön zu repräsentieren hat, ist es unangebracht, mit Bezug auf Baumgarten von einer „Befreiung des Denkens von den Prämissen der ... Metaphysik“ zu sprechen (S. 4). Auch Baumgarten ist, obwohl er in der Tat die Ästhetik als eigenständige Disziplin etabliert, letztlich nur vor dem Hintergrund der Metaphysik Leibnizens zu verstehen (vgl. *Aesthetica* §§ 441, 525, 592; U. Franke, *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des*

Alexander Gottlieb Baumgarten, Wiesbaden 1972); erst Kant wird durch die transzendente Begründung diese „Befreiung“ leisten (vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 31799; *Kritik der reinen Vernunft*, 1787, B 35 und B 871 f. mit den Anmerkungen zum Begriff Ästhetik).

Zu relativieren ist auch die Aussage, daß seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in der französischen Kunst „klassizierende Tendenzen“ erkennbar seien, zu deren Entwicklung „ganz wesentlich“ Madame de Pompadour und ihr Bruder, der Generalbaudirektor Marquis de Marigny beigetragen hätten. Dabei wird als Beleg auf Ch. N. Cochin verwiesen, der 1749 bis 1751 zusammen mit Marigny eine Reise nach Italien unternommen hat und als deren Ergebnis 1754 seine *Observations sur les Antiquités de la ville d’Herculanum* und 1758 seinen *Voyage d’Italie* in Paris publizierte sowie „über den Rokokostil polemisierte“ (S. 5). Ob die Verfasserin die angegebenen Quellen, die ihre Behauptung begründen sollen, tatsächlich konsultiert hat, ist ungewiß. Sicher ist jedenfalls, daß es sich bei Cochins *Voyage d’Italie* nicht, wie man liest, um ein „Stichwerk“ (S. 5), sondern um eine kritische Betrachtung und Beschreibung der Kunstwerke Italiens handelt. Zweitens hat Cochin nicht „über den Rokokostil“ polemisiert; der Begriff ‚Rokoko‘ existierte damals noch gar nicht. Cochins ironische Kritiken richteten sich vielmehr erstmals 1754 und 1755 (nicht 1757) gegen die unangemessene Verwendung verschiedener Ornamentstichvorlagen mit Rocailles im Bereich des Kunsthandwerks, d. h. gegen die unreflektierte Transposition von Formen aus dem Bereich des einen künstlerischen Mediums in ein anderes (vgl. Supplication aux Orfèvres, Ciseleurs, Sculpteurs en bois pour les appartements, & d’autres, par une société d’Artistes, in: *Mercur de France* 1754; Lettre d’une société d’Architectes à M. l’abbé R..., au sujet de pièce précédente, in: *Mercur de France* 1755; wiederabgedr. in: ders., *Recueil des quelques pièces concernant les arts*, 3 Bde. Paris 1757—1779, Reprint Genf 1972). Dritens wird in den *Observations sur les Antiquités de la ville d’Herculanum* (1754) und im *Voyage d’Italie* (1758) die Antike als Vorbild für die zeitgenössische Kunst einer äußerst kritischen Betrachtung unterzogen und nicht selten abgelehnt. Die Tendenz jener Jahre war vielmehr „far from radically neo-classical“ (F. Kimball, The Beginnings of Style Pompadour, in: *Gazette des Beaux-Arts* 1954, S. 57) und ist als eine Reaktion der Akademie zu werten, die sich 1747 ff. in einer Reform des Ausbildungsprogramms dieser staatlichen Einrichtung ausdrückt (vgl. J. Locquin, *La Peinture d’Histoire en France de 1747 à 1785*, Paris 1912, Reprint 1978, S. 3 ff.; G. Sprigath, *Themen aus der Geschichte der Römischen Republik in der Französischen Malerei des 18. Jahrhunderts*, Diss. München 1968).

Unter der Überschrift „Antike und Aufklärung“ wird die „Querelle des Anciens et des Modernes“ als Ausgangspunkt für die im 18. Jahrhundert einsetzende Neuinterpretation der Antike angeführt, wie sie im „Neoklassizismus“ im Gegensatz zum „Klassizismus“ des 17. Jahrhunderts zum Ausdruck komme. Der „Neoklassizismus“ habe mit seiner „Formensprache“ in der Zeit einer Krise — gemeint ist das Rokoko — mit dem Kulturmodell „Antike“ eine Lösung angeboten, die den Erwartungen des neuen Denkens entsprochen habe.

Im III. Abschnitt wird Winckelmann als der erste Theoretiker dieses „Neoklassizismus“ dargestellt. Sein Ansatz sei in den *Gedanken über die Nachahmung* (1755) zu suchen, wo er die griechische Kunst zum Muster und Anlaß für seine Kritik am zeitgenössischen Kunstbegriff genommen habe. Auch für Winckelmann bleibe dabei die Nachahmung der Natur Ziel der Kunst. Allerdings schiebe sich jetzt bei der „Nachahmung“ die „Idee des Künstlers“ zwischen das zu imitierende Objekt und das endgültige Kunstwerk. Nicht das Objekt des Kunstwerks oder das Kunstwerk selbst seien Thema der „Gedanken über die Nachahmung“, sondern der Prozeß der Nachahmung. An dieser Stelle wäre ein Vergleich mit Ch. Batteux von Nutzen gewesen, der bereits 1746 eben diesen Gedanken formuliert hat (*Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris 1746). Dieser Vergleich wäre um so interessanter gewesen, da Batteux, dessen Schrift seit 1751 in verschiedenen Ausgaben und Auflagen ins Deutsche übersetzt wurde, nicht von der Antikennachahmung bzw. -rezeption ausgeht, sondern eine Systematisierung der Künste intendiert und dabei als Entscheidungskriterium die „imitation de la belle nature“ als Vorstellung des Künstlers durch eine Wahrnehmung der ‚Natur‘ anführt (vgl. F. Bollino, *Teoria e sistema delle belle arti. Charles Batteux e gli esthéticiens del sec. XVIII*, Bologna 1976).

Die entscheidende Wendung im Denken des 18. Jahrhundert scheint Maek-Gérard mit Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) gegeben. Indem dort das Wesen der griechischen Kunst darin gesehen werde, daß sie die Erhabenheit des Idealischen und die Grazie der schönen Natur in sich vereine, intendiere Winckelmann nicht Antikenimitation, sondern die „sichtbare Verkörperung einer Gesamtkultur“ (S. 46). In seinem ‚Lehrgebäude‘ transportiere deshalb das griechische Kunstwerk „die Aufforderung und die Möglichkeit einer zukünftigen Verwirklichung im Gesellschaftlichen“, und zwar in der Form einer „Utopie“ (S. 48). Gerade hier wäre dann aber noch einmal eine vergleichende Betrachtung mit der Antikenrezeption des Grafen Caylus und vor allem Diderots angezeigt gewesen. Insbesondere im Vergleich mit Diderot hätte sich dann gezeigt, wie von gleichen Denkvorsetzungen aus (Kulturmodell Antike), unterschiedliche Ziele erreicht wurden: bei Diderot die Evokation von Gefühlen des „Sublimen“ durch das Kunstwerk als Resultat des Nachempfindens von Antike im Zusammenhang mit unmittelbarer Naturnachahmung (vgl. E. M. Bukdahl, *Diderot, Critique d'Art*, 2. Bde., Copenhagen 1980/82); bei Winckelmann die „Utopie“ der geschichtlichen Rekonstruktion von Antike als Surrogat einer verlorenen Kulturform und -welt. Dabei hätte sich unter der Rücksicht einer „Verwirklichung im Gesellschaftlichen“ gezeigt, daß Diderot die Antikenrezeption im Hinblick auf die Entwicklung seiner zeitgenössischen Kunst verstanden wissen will, d. h. als Kunstkritiker aktiv in den künstlerischen Entwicklungsprozeß seiner Gegenwart eingreift, Winckelmann hingegen als Antiquar und Archäologe in dem Wissen um die Unwiederholbarkeit von Geschichte die Antike zu einem utopischen Ideal erhebt.

Die von Maek-Gérard vertretene Auffassung, daß Winckelmann der erste Theoretiker des „Neoklassizismus“ sei, ist wenig überzeugend, wenn man sich ihre Dif-

ferenzierung zwischen „Klassizismus“ und „Neoklassizismus“ bzw. zwischen der Antikenrezeption des 17. und 18. Jahrhunderts ansieht: „Die Neuheit bei Winckelmann und das Unterscheidungskriterium zwischen Neoklassizismus und Klassizismus ist die Historisierung der Idee des Schönen und der Natur. Im Neoklassizismus wird die Idee des Schönen aus dem metaphysischen Bereich des Platonismus in die menschliche Geschichte verlagert, indem die Beziehung zwischen Natur und Idee des ästhetischen Idealismus des 17. Jahrhunderts zu einer Beziehung zwischen Natur und Geschichte wird“ (S. 43). Es ist äußerst problematisch, den „Neoklassizismus“ damit zu kennzeichnen, daß er die „Idee des Schönen aus dem metaphysischen Bereich des Platonismus in die menschliche Geschichte“ verlagert habe. Dazu müßte erst einmal über Panofskys *Idea* hinaus geklärt werden, in welcher Weise sich im 17. oder auch anderen Jahrhunderten das, was gemeinhin so schnell ‚Platonismus‘ genannt wird, nachweisen und strukturieren läßt (vgl. H. Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: *Nachahmung und Illusion*, hrsg. v. H. R. Jauss (Poetik und Hermeneutik I), München 1964, S. 17 f.).

Unter Zuhilfenahme der Guidenliteratur und reichen Quellenmaterials rekonstruiert Steffi Röttgen die Baugeschichte der Villa Albani (S. 59—122) und gibt ein überzeugendes Bild von der zeitlichen Abfolge der Bauten, der Gartenanlage und der gesellschaftlichen Bedeutung. Sie sieht die Villa in der Tradition der italienischen und vor allem römischen Renaissance- und Barockvillen, die bei Albani mit der „utopischen Idee“ der antiken Villa zusammengeht. Das literarische und ideelle Leitbild finde sich in dem seit Jérôme Richard (1762) bekannten Vergleich mit dem *Laurentinum* Plinius d. J. Auch P. Ligorios 1751 neu publizierter Plan der *Villa Hadriana* könnte von Einfluß gewesen sein, ebenso wie Fischer von Erlachs Idealrekonstruktion der *Domus Aurea* aus dem Jahre 1721. Die ganze Reihe der Vorbilder weise eine Vielfalt auf, die als „deutliches Anzeichen“ dafür zu werten sei, „wie dominant der Anteil des Bauherrn“ im Gegensatz zu der „Leistung des Architekten“ war (S. 86). Albani habe aber keine „Restauration im archäologischen Sinne“ beabsichtigt, sondern vielmehr eine „harmonische Vereinigung des antiken mit dem modernen Geschmack“ (S. 75). Winckelmann, der seit 1758 bei dem Kardinal angestellt war, hatte daran wohl wenig Anteil. Es ließ sich nachweisen, daß diese Gedanken Albanis längst vor dem Eintreffen des deutschen Gelehrten bei dem Kardinal ausgeprägt und ohnehin in Rom „seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts lebendig“ geblieben waren. Gleichwohl wird vermutet, daß Winckelmann seinen Einfluß auf die Gestaltung der beiden die Portiken flankierenden Tempelaedikulen geltend machen konnte, da „diesen Bauten ... ein archäologisch-antiquarisches Konzept zugrunde“ liege (S. 88). Ein Beweis war hierfür freilich nicht zu erbringen.

In einem monographischen Beitrag zu Kardinal Albani gibt Röttgen darüber hinaus Einblick in das Leben, Wirken und die Intention des Bauherrn (S. 123—152). Entscheidend ist dabei, daß Winckelmann der Förderung Albanis sicherlich wesentliche Anregungen verdankt: „Jedoch muß die Beziehung zwischen Albani und Winckelmann auch als ein Arbeitsverhältnis gesehen werden. Winckelmann war keineswegs der erste Altertumsgelehrte, den Albani in seine Dienste nahm, und er

war auch nicht der erste in der Reihe von Persönlichkeiten, die dem Kardinal beim Aufbau seiner Sammlung und bei der Abwicklung seiner antiquarischen Geschäfte behilflich gewesen waren" (S. 150).

Ergänzt werden diese Beiträge durch eine von Röttgen erarbeitete Dokumentation zur Villa Albani (S. 153—184). Briefe Winckelmanns (in Verbindung mit H. Diepolder, hrsg. v. W. Rehm, Berlin 1952—1957) und die aus dem Staatsarchiv Rom zusammengetragenen Quellen sind für die historische Rekonstruktion (Grundstückskäufe, Baubeginn, Einweihung, Fertigstellung etc.) ebenso hilfreich wie die italienisch-deutsch wiedergegebene Beschreibung der Villa Albani von G. C. Cordara (ca. 1770). Der von Debenedetti herausgegebene Band kann dem speziell an Fakten dieser Art interessierten Leser die Dokumentation Röttgens ergänzen (*Il Cardinale Alessandro Albani ...*, 1980, S. 129—170).

Der wichtige Beitrag Elisabeth Schröters befaßt sich mit dem Fresken- und Antikenprogramm im Piano Nobile des Hauptgebäudes und deutet die Villa Albani als *imago mundi* (S. 185—299). Die Analyse dieser etwa 1755 ff. entstandenen, bisher unpublizierten und wenig beachteten Fresken des römischen Malers Antonio Bicchierari dient der Erkenntnis, daß der „Bild- und Gedankenconchetto der Fresken und seine Moral- und Weltbildvorstellung" die „geistige, humanistische, römische Herkunft" des Kardinals Albani charakterisiere (S. 189). Mit Hilfe der Vorgezeichnungen Bicchieraris gibt Schröter einen fundierten Einblick in das künstlerische Denken des 18. Jahrhunderts, wie es sich aus den Traditionen der Renaissance und des Barock in Rom und auch bei Albani entwickelt hat. Gegenüber früheren Überlegungen, die die Bedeutung der Fresken zumeist von deren Nichtbeachtung durch Winckelmann abhängig sahen, gelangt Schröter zu der Feststellung, daß „der malerischen Ausstattung ein einheitliches Gedankenprogramm zugrunde liegt", welches den Parnaß des A. R. Mengs ebenso einschließt wie die Fresken Bicchieraris und auch die ursprüngliche Aufstellung der Antiken (S. 188). Die Ausstattung der Galerie, nun als ein homogenes Ganzes anzusprechen, „repräsentiert ein feinst durchstrukturiertes Ideengefüge" (S. 218 f.), das letztlich dem Gedanken der *restitutio* der *Roma aeterna* in der Verbindung einer „Kosmos-, Planeten- und Solvorstellung" dient. Als mögliches Vorbild für ein derart kosmologisch orientiertes Ideengefüge wird auch bei Schröter die *Domus Aurea* angeführt. Darüber hinaus resultiert aus den Ergebnissen auch hier, daß der „geistige Anteil" des Kardinals für die Ausbildung und Entstehung dieses Conchetto „sehr hoch zu veranschlagen ist" und bereits vor dem Eintreffen Winckelmanns in dem Haus des Kardinals (1758) in der römischen Gelehrtenwelt ausgeprägt war (S. 288).

Agnes Allroggen-Bedel widmet sich der „Antikensammlung in der Villa Albani zur Zeit Winckelmanns" (S. 301—390). Neben der (mühseligen) Rekonstruktion des ursprünglichen Bestandes (Konkordanz der Sammlungsbestände), der heute zum großen Teil in München, Paris und Rom aufbewahrt ist, wird die Aufstellung und das Sammlungskonzept des Kardinals erkennbar gemacht. Dabei zeigt sich auch hier — nicht zuletzt durch Aussagen Winckelmanns —, „daß der Kardinal ... ohne Winckelmanns Einverständnis handelte" (S. 328). Winckelmann habe das

„einzelne Kunstwerk in seinem geschichtlichen Zusammenhang“ interessiert; die Plazierung innerhalb der Villa war „nebensächlich“ (S. 328). Kardinal Albani sei an der Erneuerung der Kunst im Sinne Winckelmanns nicht interessiert gewesen. Er lebte — römisch konservativ — wie ein „antiker Villenbesitzer zwischen seinen Kunstwerken“ (S. 345). Sie dienten ihm als Mittel zum Zweck der Selbstdarstellung und waren entsprechend der ihm und seinen römischen Zeitgenossen bekannten antiken Villentradition in ein solches Programm eingebunden.

Ergänzend dazu rekonstruiert Carlo Gasparri (S. 381—435) die Aufstellung der „Skulpturen der Sammlung Albani in der Zeit Napoleons und der Restauration“; im Anhang Sammlungsverzeichnis und Konkordanz der Sammlungsbestände (S. 401—435; vgl. auch die bei Debenedetti wiedergegebenen Dokumente, in: *Il Cardinale Alessandro Albani ...*, 1980. S. 271—387).

Das zentrale Thema von Inga Gesches „Bemerkungen zum Problem der Antikenergänzungen und seiner Bedeutung bei Johann Joachim Winckelmann“ (S. 437—460) ist die „mit Winckelmann beginnende Kritik an neuzeitlichen Antikenergänzungen“. Sie begründe sich darin, „daß die modernen Hinzufügungen als subjektive Zutaten, als Antikenrezeption erkannt wurden“ (S. 445). In diesem Zusammenhang wäre eine ausführliche Berücksichtigung Bartolomeo Cavaceppis wünschenswert gewesen, da er der wichtigste Restaurator im Dienste Albanis war, dessen Wirkung bis Canova reichte. Cavaceppi ist in seiner theoretischen Auffassung (*Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi, ed altre sculture restaurate*, 3 Bde., Roma 1768—1772) zwar von Winckelmann beeinflusst, weicht aber in seinen praktischen Ausführungen von ihm ab. Während er in seiner Restaurierungstheorie davon ausgeht, daß der Restaurator an Form und Charakter der Statue durch Ergänzungen nichts verändern sollte, zeigen seine praktischen Arbeiten zuweilen starken künstlerischen Gestaltungswillen: Sarkophage werden zu Reliefs, Reliefs zu Büsten, oder es entsteht aus Kopf und Thorax verschiedener Figuren eine neue Dreiviertelbüste (vgl. S. Howard, *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-Century Restorer*, New York/London 1982, S. 102 ff., 182 ff., 206 ff., 212 ff.). Gerade was die praktische Arbeit angeht, ist deshalb auch Winckelmann nicht immer mit Cavaceppi einverstanden (vgl. *Winckelmann Briefe*, hg. Diepolder u. Rehm, Bd. 3, 1956, S. 232 f., Brief Nr. 822 v. 24. 1. 1767 an Graf Wallmoden). Von Interesse sind Gesches Bemerkungen zu den Entrestaurierungen der jüngsten Zeit (Leukothea), worin sie das „unreflektierte Verhältnis der Archäologie“ (S. 460) gegenüber ihrer eigenen Wissenschaftsgeschichte kritisiert.

Wolfgang Liebenwein befaßt sich mit der „Villa Albani und der Geschichte der Kunstsammlungen“ (S. 461—505). Die Villa sei nicht nur der „Auftakt der Museumsbauten des 18. und 19. Jahrhunderts“, sondern zugleich auch „Endpunkt einer Entwicklung“ (S. 463). Kardinal Albani habe bei der Konzeption auf die in Italien geläufige Tradition der Kunstsammlung zurückgreifen können. Die Angleichung an die Fassade von Michelangelos Konservatorenpalast sei in diesem Zusammenhang aber nicht nur „formale Adaption“, sondern als „inhaltliches Zitat“ zu werten. Ausgehend von der „Neubewertung des Kapitols“ durch Clemens XI. wer-

de die Villa Albani als Standort einer Antikensammlung gekennzeichnet. „Die Würde dieses Ortes [Kapitol] sollte als Abglanz auch auf seine [Albanis] Antiken in der Villa fallen“ (S. 499 f.). Obwohl die Villa sich ihrer Bauaufgabe nach als „Villa suburbana mit ausgeprägtem Wohncharakter“ darstelle, deute sich an, daß sie dazu gedient habe, „den ausgestellten Stücken das passende Ambiente zu verschaffen“ (S. 501). In diesem Zusammenhang von „Sammlungsarchitektur“ zu sprechen, scheint jedoch überzogen. Insgesamt wird bei Liebenweins interessanten Ausführungen eine Tendenz spürbar, die Villa Albani von theoretischen Überlegungen abhängig zu machen. So versucht er die Villa mit der Auffassung Scipione Maffeis (1732) in Beziehung zu setzen, der antike Überreste für jedermann zugänglich machen wollte und forderte, sie nicht „in den Villen ins Exil zu verbannen“ (S. Maffei, *Verona illustrata*, Bd. III, Verona 1732, S. 372 ff.; Liebenwein S. 504). Auch F. Algarottis ca. 1742 August III. für Dresden vorgeschlagenes Museumsprojekt sei hier zu berücksichtigen (*Opere del Conte Algarotti*, Bd. VIII, Venezia 1794, S. 89 ff.; Liebenwein S. 505). Der Hinweis, daß Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung* „aus diesem geistigen Klima ... entsprungen“ seien (S. 505), reicht jedoch nicht aus, die Verbindung zur Villa Albani herzustellen. Dies um so weniger, nachdem Liebenweins Hinweis, daß die „historisch topographische Ordnung“ des Skulpturenschmucks, für deren „Anwendung in der Villa Albani ... Winckelmann verantwortlich sein“ könnte, da er „sie später — wesentlich differenzierter — zur Grundlage seiner ‚Geschichte der Kunst des Altertums‘ machte“ (S. 500 f.), letztlich unbegründet bleibt. Vor allem aber steht die Aussage im Widerspruch zu den überzeugenden und mit Nachweisen gesicherten Ergebnissen Aloggen-Bedels (S. 327—333), daß Winckelmann an der Plazierung der Skulpturen im einzelnen kein Interesse zeigte, und „daß weder Winckelmann für die Villa Albani, noch die Antiken in der Villa für Winckelmann prägend waren. Das Konzept für die Villa Albani stand größtenteils fest, als Winckelmann in den Dienst des Kardinals trat; Winckelmanns Auffassung von der antiken Kunst war zu dieser Zeit ebenfalls schon geprägt“ (Aloggen-Bedel S. 333). Liebenweins hermetische Bezeichnung „Sammlungsarchitektur“ relativierend sollte man die Villa Albani vielmehr als eine private Einrichtung werten, die den überkommenen gesellschaftlichen Zwecken der Selbstdarstellung des Besitzers dient (vgl. Röttgen, Schröter).

Demgegenüber betrachtet Horst Bredekamp in seinem Beitrag unter dem Titel „Antikensehnsucht und Maschinenglaube“ weniger den „Einfluß der Villa auf die moderne Museologie“, als „den Aspekt“ ihrer „Vorgeschichte“ (S. 507—559). Die Villa Albani könne nur bedingt „als frühe Verkörperung des Sammlungstypus“ angeführt werden, „von dem das moderne, nur einen einzigen Gegenstandsbereich vertretende Museum ausging“. Vielmehr deute der „bestimmende Eindruck“ auf eine „Spannung zwischen Kunst (Architektur und Plastik) und Natur“ hin (S. 512), was letztlich in der Tradition der Kunstkammer „als Zusammenfassung aller Gegenstände und Produkte der Natur und des Menschen“ (S. 522) begründet liege. Was dann unter den Überschriften „Skulptur und Automatenmensch“, „Fossilien“, „Maschinen“, „Philosophie“, „Magie“, „Labor“ u. a.

folgt, läuft auf folgendes hinaus: Die Kunstkammer galt im 16. Jahrhundert als „Gleichnis der Natur“ und wurde zum „modellhaften Ausweis der göttlichen Schöpferkraft des Menschen“ (S. 530); sie wurde zu einem „Laboratorium der Erforschung von Natur und Kunst“ (S. 537). Demgegenüber werde aber seit der Mitte des 17. Jahrhunderts „die literarische, philosophische, praktische und künstlerische Seite der Dinge abgesprengt“ (S. 551). Es entstanden neue, differenziertere Ordnungssysteme; Spezialsammlungen lösten die Kunstkammer ab. Vor diesem Hintergrund sei „die Anschauung, daß sie (Villa Albani) das erste Kunstmuseum modernen Zuschnitts abgibt ... überholt“ (S. 554). Die Villa nehme vielmehr den Gedanken der Kunstkammer in der „Definition des Verhältnisses Mensch zur Natur“ auf, wie sich dies in der Beziehung von Landschaft und Architektur zeige. Der Ruinentempel im südöstlichen Teil der Anlage dokumentiere den Anspruch der Villa „auf antikem Ort die alte Geltung von Macht und Kunst neu anzuführen“. Und vor allem „die Skulptur nehme in ihrer vermittelnden Funktion die überlieferte Rolle auf“. Die Antiken „wirken eingebettet in die Natur, die sie als plastische Form zugleich überhöhen, und im Bereich der Architektur schalen sie Fassaden und Innenräume um sich.“ Die Skulpturen „überspringen die Grenzen, die zwischen Natur und Kunst gesetzt sind, und verkörpern als Form gewordene Begriffe, was die Gesamtanlage als Vereinigung der Gegenstände von Natur und Kunst insgesamt beschreibt; die Bipolarität von *natura* und *ars* wird durch die Antiken aufgehoben“ (S. 555). So liest sich Bredekamps Beitrag mit interessanten Einblicken in die Vorgeschichte nicht selten wie ein Plädoyer für ein Denkmal des 18. Jahrhunderts, das seiner Mitte noch nicht verlustig gegangen zu sein scheint. Richtig ist dabei sicherlich, daß die Villa Albani von dem Gedanken des modernen Museums noch weit entfernt ist. Ob die „antike Skulptur“ in einer „naturvermittelnden und -übersteigenden Position“ in der Tradition der Kunstkammer nun „ihrerseits für das Ganze der Welt“ steht, bleibt allerdings zweifelhaft.

Der vorliegende Band konnte in dieser Form nur auf interdisziplinärem Weg durch das Zusammenwirken von Archäologie und Kunstgeschichte entstehen. Dies rechtfertigt das Buch und begründet seinen Umfang, formal wie inhaltlich. Dagegen bleiben hinsichtlich Konzeption und redaktioneller Durcharbeitung mancherlei Fragen und Wünsche offen, so in mangelnder Abstimmung der Beiträge aufeinander, in der Schwerpunktsetzung des einen oder anderen Beitrages (mehr noch als für Liebenwein gilt das für Bredekamp, wo „nicht die Villa selbst, sondern der naturwissenschaftliche Aspekt des Antikeninteresses des 16.—18. Jahrhunderts ... im Mittelpunkt stehen“ soll, S. 512). Abgesehen von einer strafferen Fassung mancher Texte wäre vor allem ein Personen- und Sachverzeichnis hilfreich gewesen. Bei den zahlreichen neuen Abbildungen zur Villa Albani hätte man sich bessere Ansichten der Innenräume und Aufnahmen der Kapelle erhofft.

Der vorliegende Band bietet zweifellos eine veränderte Betrachtung der Villa Albani an. Offen bleibt allerdings die Frage nach dem Rang der Villa in ihrer Epoche über Italien hinaus. So wären beispielsweise die Einflüsse der eingangs erwähnten Gebrüder Adam, Clérisseaus, Piranesis u. a. Künstler und Amateure genauer zu

differenzieren (z. B. Ruinentempel), um deren Leistung gegenüber dem Auftraggeber Albani genauer zu bestimmen. Dies betrifft auch das veränderte Verständnis der Rolle Winckelmanns. Vor allem aber erhebt sich das Problem einer Klassifikation der Villa als „markantes Beispiel für wechselnde traditionelle und zugleich moderne Tendenzen in der Kunst der Aufklärung zwischen Barock und Klassizismus“ (Beck/Bol, Einleitung S. IX). Die Verfasser der Beiträge entscheiden sich nicht eindeutig, entweder vom „frühen Klassizismus“, „Klassizismus“, einem „Eklektizismus“ oder „Neoklassizismus“ zu sprechen. Dies wird besonders dann deutlich, wenn innerhalb eines Zusammenhangs dieselbe Konstellation mit diesen unterschiedlichen Klassifikationsetiketten versehen wird (z. B. S. 117 ff.).

Die Beiträge kommen darin überein, daß die ca. 1760 entstandene Villa Albani den Umbruch zwischen Barock und Klassizismus in Italien markiert; der Einfluß Winckelmanns wird relativiert. Andererseits zeigen die an manchen Punkten über die Terminologie hinaus voneinander abweichenden Auffassungen — was die Lektüre dieses umfangreichen Bandes noch reizvoller macht —, daß die Villa Albani erneut zu einem wichtigen Thema der Kunstgeschichtswissenschaft geworden ist. Die „Forschungen zur Villa Albani“ haben für zukünftige Studien vieles an Grundlagenarbeit geleistet.

Ludwig Tavernier

RUDOLF BERLINER UND GERHART EGGER, *Ornamentale Vorlageblätter des 15.—19. Jahrhunderts*. 3 vols. Munich, Klinkhardt & Biermann, 1981. 141 pages of text, 1710 illustrations.

The 1981 edition of Rudolf Berliner's *Ornamentale Vorlageblätter* is due to the enterprise of the same publishing house, Klinkhardt & Biermann, that issued the original one of 1925/26. Aware of the continuous demand for a practically unobtainable book of reference that had become a classic, the publishers decided to launch this new edition, consisting of three most handsome volumes. Nevertheless, one is tempted to ask the question whether the original title is still justifiable, applied as it is to a partly re-written, enlarged and updated publication?

This new edition includes 60 per cent more and often larger illustrations of *Vorlageblätter*. These are by no means photomechanical repetitions derived from the earlier edition. New photographs have been taken wherever advisable. All are of admirable clarity and technical perfection. The new author, Gerhard Egger, has reorganized the existing material according to chronological and geographical principles, amplifying as well as updating it to include the periods of Historicism and the subsequent arts and crafts movements leading up to 1910. Berliner had stopped earlier, in 1798 to be precise, at a period when he felt that a preference for fashion over style had discouraged the urge for free invention. But after the passage of over fifty years, it now is possible to reconsider Historicism with a certain