

dankenaustausch sicher dienlich. Nur ausnahmsweise und mit fraglichem Erfolg wurde der von der Forschung längst als erhellend, ja für das Verständnis der historischen Zusammenhänge unerlässlich erwiesene (u. a. Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts*, Chicago 1958; Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1967) Schritt über die Grenzen der Fachdisziplin hinaus gewagt. Wie auch sonst bei derartigen Veranstaltungen waren auch hier die Gespräche „am Rande“ zuweilen anregender als die Plenumsveranstaltungen.

Einstweilen liegen Kurzfassungen der Kongreßbeiträge vor: *Transactions of the Sixth International Congress on the Enlightenment*, Brussels July 1983. The Voltaire Foundation Oxford 1983.

Gabriele Oberreuter-Kronabel

GEORGE KUBLER, *Building the Escorial*. Princeton, Princeton University Press. 1982. 185 S., 123 Abb. \$ 52.50

George Kubler ist durch seine Publikationen im Rahmen der Pelican History of Art und der *Ars Hispaniae* eine führende Autorität zur präkolumbianischen Architektur Mittel- und Südamerikas sowie zur spanischen und lateinamerikanischen Architektur des Barock. Mit seinem methodischen Werk *The Shape of Time* (1962; deutsche Ausg. *Die Form der Zeit*, Frankfurt 1982) hat er einen Wendepunkt der Kunstgeschichte markiert, der eine weitere Ikonologisierung des Faches verhindert.

Einer Monographie des Escorial aus seiner Feder kommt daher sachlich wie methodisch ein besonderes Interesse zu. Die Beschäftigung des Autors mit dem Monument reicht bis 1937 zurück, so daß man das vorliegende Werk als Ergebnis eingehender Forschung und als Exemplum kunstgeschichtlicher Methode zu bewerten hat. An der Extensität und Gründlichkeit von Kublers Recherchen bestehen nicht die geringsten Zweifel, doch die Präsentation und Interpretation des Baukomplexes sind enttäuschend.

Wenn man den systematisch gegliederten und knapp formulierten Text des Buches gelesen hat, so kennt man die historischen, wirtschaftlichen und technologischen Prämissen des Baues, der Komplex wird als Ganzheit jedoch niemals vorgestellt. Das Buch schafft die Voraussetzungen, die man haben sollte, wenn man den Bau kunsthistorisch untersuchen möchte. Man wird über die Baugremien, Arbeitsbedingungen und Finanzierungsprobleme, auch über die Intervention italienischer Architekten im Projektstadium — vor allem bei der Basilika — mit aller wünschenswerten Eindeutigkeit informiert, wie wir sie sonst kaum für einen Bau dieser Größenordnung besitzen, und in diesem archivalisch abgesicherten Bereich liegt der nicht zu unterschätzende Wert des Buches. Der Titel lautet dementsprechend „Building the Escorial“ und nicht „The Escorial“, die Methode des Buches wird definiert als „to connect building history with architectural criticism“.

Unter Architekturkritik versteht Kubler die Geschichte der literarischen Wertungen, mit der das Buch etwas überraschend einsetzt. Mit Abwehr, nahezu Feindseligkeit steht Kubler ikonologischen Interpretationen des Escorial gegenüber, wie sie vor allem von René Taylor in seinen Arbeiten über Juan Bautista Villalpando und dessen Ezechiel-Kommentar und seine Verbindungen zu Juan de Herrera versucht worden sind (René Taylor, *El Padre Villalpando (1552—1608) y sus ideas estéticas*, in: *Academia, Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 3. ser., I, 1951, p. 409—473; *Architecture and Magic. Considerations on the Idea of the Escorial*, in: *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, London 1969, p. 81—109; *Hermeticism and Mystical Architecture in the Society of Jesus*, in: Rudolf Wittkower und Irma B. Jaffe (Ed.), *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, New York 1972, p. 63—97). Der letzterwähnte Beitrag wird von Kubler nicht mehr zur Kenntnis genommen. Die Verbindung von Herrera und Villalpando und zu alchemistischen Vorstellungen schiebt Kubler mit leichter Hand beiseite, indem er sich auf einen Brief Herreras an Philipp II. von 1572 bezieht, in dem jener „estas cosas de Alchimia por burla“ erklärt. Kubler erwähnt nicht die Tatsache, daß sich in Herreras Bibliothek eine erhebliche Anzahl okkultur Werke befand (Francisco Javier Sánchez Cantón, *La Librería de Juan de Herrera*, Madrid 1941, p. 13 ff.).

Das ganze Problem wird hastig und polemisch in einem Epilog abgehandelt, und man ist bei dieser abwehrenden Haltung des Verfassers überrascht, wenn er dann seinerseits die augustinerische Ästhetik des Escorial-Bibliothekars Fray José de Sigüenza ins Feld führt.

Wie einseitig Kublers Umgang mit dem Escorial ist, läßt sich ermessen, wenn man den wesentlich komplexeren Ansatz in dem Buch von Cornelia von der Osten Sacken (*San Lorenzo el Real de el Escorial. Studien zur Baugeschichte und Ikonologie*. *Studia Iconologica*, Bd. I, Mittenwald—München 1979) zum Vergleich heranzieht, das von Kubler nicht erwähnt wird. In der deskriptiven Genauigkeit der Baugeschichte kann diese Arbeit mit Kublers archivalischer Akribie nicht konkurrieren, doch wird hier nach den Funktionen des Baues und seiner einzelnen Räume gefragt. Cornelia von der Osten Sacken interpretiert den Escorial als Hochburg der Gegenreformation, als Kampf- und Siegesmonument, als Ausdruck der Herrschaftsauffassung Philipps II. und als neues *Templum Salomonis*. Ihre Interpretationsrichtung deckt sich teilweise mit der von René Taylor.

Kubler erledigt die Frage nach dem Escorial und seinem Zusammenhang mit den Bemühungen um Rekonstruktion des Salomonischen Tempels mit der vereinfachenden Behauptung, Villalpando habe als Schüler Herreras Elemente des Escorial-Entwurfes in seine Rekonstruktion übernommen: „Grandiose as they are, Villalpando's apocalyptic elevations and plans of the Temple are as far from the Escorial as William Blake's visions are from engineering drawings“.

Angesichts dieser Ent-Ikonologisierung ist die europäische Rezeptionsgeschichte des Escorial, vor allem im barocken Klosterbau, auf die Kubler nicht eingeht, schwer verständlich.

Kublers Buch ist durch das erschlossene und veröffentlichte Archivmaterial für jede weitere Beschäftigung mit dem Monument unverzichtbar. Die Bebilderung ist durchdacht, obwohl auch sie keinen Gesamteindruck der Anlage vermittelt. Willkommen ist die Veröffentlichung von 1972 durch Ramón Andrade erstellten Grundrissen verschiedener Ebenen.

Hanno-Walter Krufft

ADRIAN VON BUTTLAR, *Der englische Landsitz 1715—1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs*. Mäander Verlag GmbH, München 1982. 264 Seiten und 51 Abb. auf 32 Taf.

Adrian von Buttlar has written an important book. The subject has been so extensively explored by antiquarians and social historians as well as by architectural and gardening writers, that the English Country House between 1715 and 1760 or in the reigns of the first two Georges may be thought of as overcultivated into sterility. This book demonstrates that a shift in the historian's point of view may open quite new perspectives. In his particular case the shift has been to consider house and garden as an ideological and therefore a semantic unity. Previous studies have been hamstrung by the apparent contradiction: as the country house assumed a Palladian propriety, so the garden seemed to dissolve into an increasingly picturesque dissaray. Having reviewed, however briefly, the approaches of Hussey, Pevsner, Summerson, Hallbaum, Allen, Downes, all of whom see a scission between the crystalline house and the increasingly unkempt garden, von Buttlar takes up a position nearer that of Wittkower, who had already objected to the notion of the classical house in a romantic garden, suggesting that the builders and designers of these houses 'had split personalities ... that they revolted against their own solemn classical convictions ...' and in fact he takes his stand on Wittkower's paradox. The houses and gardens formed a *Gesamtkunstwerk*, and can only be understood in that close relationship; the systematic adjustment of building, garden, painting depends, in the Georgian country house, on the dissolution of the baroque unity, and the dethroning of the queen of the arts, therefore, partaking of that individualization of pure *genres* which marked the pre-romantic period.

I must confess an unease at von Buttlar's rather free and Sedlmayr'ian use of *Gesamtkunstwerk*. Say it not in Munich, but I have never been quite happy at the master's use of it: the term had after all been coined for the experience of seeing the Ring at Bayreuth, and could by extension, be applied to attending the performance of Fuchs' *Zeichen* on the Mathildenhöhe in Darmstadt, à la rigueur the D'Annunzio-Debussy Saint Sebastien at the Châtelet. It already seems quite inappropriate to *Parade* which was first done five years after the Saint Sebastien, as it would have been applied to the Revolutionary celebrations of the Champs de Mars, or Napoléon's Distribution of the Eagles. The first does not have the quasi-