

AGNES ALLROGGEN-BEDEL

„[...] TANTI BEI QUADRI PER LA GALLERIA DEL RE" - RESTAURIERUNG UND PRÄSENTATION ANTIKER WANDMALEREIEN IM 18. JAHRHUNDERT

Wenn über Antiken-Restaurierung diskutiert oder geschrieben wird, so ist damit unausgesprochen fast immer die Restaurierung antiker Skulpturen gemeint. Das gilt für Winckelmann ebenso wie für diesen Band. Seit der Renaissance beschäftigen sich Künstler und Gelehrte praktisch und theoretisch mit dem Problem der Ergänzung antiker Statuen. Dabei wurden seit der Renaissance nicht nur Skulpturen, sondern auch antike Gefäße und Inschriften gesammelt und ausgestellt. Antike Wandmalereien waren eher selten, aber seit dem 17. Jahrhundert stieg auch ihre Zahl.¹ So wurden zwar auch Zeugnisse anderer Kunstgattungen restauriert, zum Teil sogar mit erheblichem Aufwand, ohne daß sich dies jedoch in der theoretischen Diskussion widerspiegelt; hier sieht es vielmehr so aus, als gehe es ausschließlich um Skulpturen.

Daß eine andere Kunstgattung in der Praxis andere Anforderungen an eine Restaurierung stellt, versteht sich von selbst. Aber gilt dies nur für technische Fragen, oder gibt es eine grundsätzlich andere Herangehensweise? Liegen der Restaurierung eines antiken Gefäßes oder einer antiken Wandmalerei notwendigerweise andere Prinzipien zu Grunde als der Restaurierung einer antiken Skulptur? Welche Rolle spielt ihre Präsentation innerhalb der Museen bzw. Sammlungen, inwieweit bedingen Restaurierung und spätere Präsentation einander? Diese Fragen sollen hier am Beispiel antiker Wandmalereien erörtert werden.

Dazu werden zwei „Fallgruppen“ herangezogen: die seit 1739 in den vom Vesuv verschütteten Städten entdeckten, im Museum in Portici ausgestellten antiken Wandmalereien und ein Fragment unbekannter Herkunft in der Villa Albani in Rom. Für die Restaurierung der antiken Wandmalereien aus den Vesuvstädten kann auf eine 1967 veröffentlichte Untersuchung von Maria Pia Rossignani², auf ein Kongreßreferat von Eric M. Moormann von 1987³ und auf Untersuchungen des Neapler Nationalmuseums⁴ zurückgegriffen werden, für das Fragment in der Villa Albani auf den 1992 erschienenen Band des Katalogs der antiken Bildwerke in der Villa Albani.⁵

1. Die Wandmalereien aus den Vesuvstädten

Als der Bildhauer Giuseppe Canart⁶ im Juni 1739 die unterirdischen Ausgrabungen in Portici besuchte, um einige Skulpturen zu bergen, bemerkte er Malereien auf den Wänden. In seinem Bericht an den Hof verweist er darauf, wie sehr man solche Wandmalereien in Rom, aber vor allem in England schät-

ze, und empfiehlt, sie von den Wänden abzunehmen.⁷ Nachdem der König zugestimmt hatte, wurden in einem Gebäude gegenüber der sogenannten Basilica in Herculaneum die ersten Malereien ausgeschnitten.⁸ Marcello Venuti, der zu jener Zeit am Hof in Neapel war, beschreibt die Möglichkeiten ihrer Verwendung noch präziser: „[queste pitture] si taglieranno e se ne farà tanti bei quadri per la Galleria del Re.“⁹

Diese Reaktion auf die Entdeckung der ersten Wandmalereien in Herculaneum ist bezeichnend: die spätere Verwendung der Wandmalereien stand von Anfang an im Vordergrund der Überlegungen. Für die Ausgräber waren die in Herculaneum entdeckten antiken Dekorationskomplexe, die vielen rundum ausgemalten Räume und Häuser, eine Fundgrube für „Bilder“ zur Ausstattung der königlichen Galerie.

Diese Auffassung hatte Tradition; einzelne Wandstücke aus ihrem dekorativen Zusammenhang herauszulösen, galt als Selbstverständlichkeit. Schon in den 1720er Jahren wurden auf dem Palatin in Rom Motive aus den Deckenmalereien der Domus Transitoria ausgeschnitten, in Rahmen gefügt und so zu „Bildern“ verarbeitet.¹⁰ Zur Rechtfertigung dieser Praxis konnte man sich auf antike Quellen berufen: Varro berichtet von Wandmalereien im antiken Rom, die ausgeschnitten wurden, um sie an anderer Stelle wieder zu verwenden, und auch in Band VIII von Diderots Encyclopédie wird 1765 ausdrücklich auf die Antike als Vorbild für dieses Verfahren verwiesen.¹¹ Daß man bei den Ausgrabungen in den Vesuvstädten wie Tafelbilder ausgeschnittene Wandmalereien fand, bestätigte Varros Bericht und rechtfertigte die Praxis der borbonischen Ausgräber, die sich als legitime Nachfolger der Antike sehen konnten.

Das Verfahren, mit dem die Malereien „ausgeschnitten“ wurden, war einfach und entsprechend risikoreich: man legte einen Rahmen aus Holz um die ausgewählten Motive, hackte den Verputz um diesen Rahmen herum auf und löste anschließend die obere Stuckschicht ab.¹² Das herausgelöste Stück wurde in einen nach den Maßen der aufgefundenen Malereien vorgefertigten Holzkasten eingefügt, in dieser „cassa“ dann nach Portici in die neben dem Museum gelegene Werkstatt der Restauratoren transportiert und dort mit einer Gipsschicht auf eine Steinplatte („pietra Genovese“) aufgebracht.¹³ Anschließend fügte man die Platte mit der Wandmalerei in einen hölzernen Rahmen mit goldenem Rand, der mit Scharnieren und einer Verglasung versehen war, um sie dann als „Bild“ im Museo Ercolanese in Portici aufzuhängen.¹⁴

Über die Präsentation der Malereien im Museum ist wenig bekannt. So ist unklar, ob der Hinweis auf die „galleria del re“, als deren Schmuck die antiken Malereien verwendet werden sollten, sich auf eine bestimmte Räumlichkeit bezieht. Winckelmann berichtet von einer Galerie in der Villa Reale in Portici, die aus statischen Gründen jedoch nie realisiert werden konnte.¹⁵ Kürzlich veröffentlichte Aufzeichnungen des Architekten Ferdinando Fuga bestätigen, daß die Galerie tatsächlich im bergseitigen Teil der Villa Reale geplant war.¹⁶ Wie Winckelmann bemerkt, sollte sie „der vornehmsten Seite des Schlosses“ gegenüber liegen.¹⁷ Diese „vornehmste Seite“ war selbstverständlich der zum Meer hin gelegene Teil der Anlage, privilegiert durch den Blick auf den Golf von Neapel, zusätzlich hervorgehoben

durch einen Mittelrisalit, die flankierenden Bauten und die weit ausladende Terrasse.¹⁸ Wie aus der Legende eines Plans im Neapler Staatsarchiv hervorgeht, befanden sich dort - wie nicht anders zu erwarten - die Wohnräume der königlichen Familie.¹⁹ In den zum Hof und zur Landstraße gelegenen, weniger attraktiven Räumen sollte die Galerie eingerichtet werden.

Möglicherweise sollten dort nicht nur die in Herculaneum gefundenen Statuen, sondern auch die Wandmalereien ausgestellt werden. Denn zunächst war keineswegs klar, wo „Bilder“ untergebracht werden sollten. Während man anfangs die wichtigsten Wandmalereien in die Wohnräume der königlichen Familie brachte und weitere Malereien im Museo Ercolanese zwischen Skulpturen und Gebrauchsgegenständen ausstellte, richtete man später eine eigene Galerie neben dem Museum, in einem Seitenflügel der Villa Reale in Portici ein.²⁰ Dort blieben die Malereien, bis man sie schließlich gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Erdgeschoß des Museums unterbrachte, von wo sie dann mit den anderen Museumsbeständen nach Neapel kamen.

Da ständig neue Funde hinzukamen, mußte das Museum laufend erweitert werden; auch die Räume mit den Malereien wurden schrittweise eingerichtet.²¹ Camillo Paderni, der Direktor des Museo Ercolanese²², berichtet 1760 in einem Brief an den zuständigen Minister Bernardo Tanucci, er habe gerade einen großen Raum vollständig mit Malereien ausgestattet, wobei die zuletzt gestaltete Wand seiner Meinung nach zu den schönsten gehörte.²³ Offensichtlich ging man erst damals daran, eigene Räume für die Malereien einzurichten; Winckelmann berichtet in seinem „Sendschreiben“ von 1762, daß die Darstellungen der Musen aus der Villa Giulia Felice im ersten Saal des Museums ausgestellt waren.²⁴ Padernis Schilderung von 1760 läßt darauf schließen, daß er für die Gestaltung der Wände auf bereits vorhandene Bestände restaurierter Malereien zurückgriff, daß er andererseits mit ständig hinzukommenden neuen Funden zu rechnen hatte. Beim Aufhängen der „Bilder“ scheint es ihm vor allem um den harmonischen Gesamteindruck gegangen zu sein. Für jeden Raum und jede Wand gab es einen „Hängeplan“, von denen sich ein Exemplar erhalten hat. Leider beziehen sich die dort angegebenen Nummern auf ein bisher nicht bekanntes Verzeichnis, so daß die ursprüngliche Hängung der „Bilder“ nicht rekonstruiert werden kann. Es bleibt daher unklar, nach welchen Prinzipien sie angeordnet waren. Die recht kursorischen Beschreibungen der Besucher lassen vermuten, daß die Malereien nach Motiven geordnet waren, ein Prinzip, das auch im späteren Nationalmuseum in Neapel beibehalten wurde. Auch die Verteilung der Nummern auf dem von Francesco Piranesi gezeichneten Grundriß der Räume im Zustand von 1770 legt nahe, daß die Wände jeweils bestimmte Themen hatten: während es für jede einzelne Statue eine Nummer gibt, sind im Malerei-Museum jeweils ganze Wandabschnitte mit einer Nummer bezeichnet.²⁵

Die ausgeschnittenen Motive wurden zumeist einzeln gerahmt. Jedoch fügte man auch mehrere Fragmente zusammen in einen Rahmen; sie wurden nebeneinander oder neben- und übereinander angeordnet, oder als scheinbar zufällige „pasticci“ zusammengestellt. Die berühmten Fragmente mit den Tänzerinnen und Kentauren aus der sogenannten Villa des Cicero bei Pompeji sind jeweils nebeneinander angeordnet, so daß sie wie Friese wirken.²⁶ Es sind Zusammenstellungen, wie sie auch in den

zeitgenössischen Zeichnungskabinetten üblich waren, wo man ebenfalls einzelne Blätter nebeneinander in einen gemeinsamen Rahmen setzte.²⁷ Bei den „pasticci“ handelt es sich um unregelmäßig geformte Fragmente, die scheinbar willkürlich in einem Rahmen zusammengestellt sind. Nur Malereien besonderer Qualität wurden für würdig befunden, in solch fragmentarischem Zustand erhalten und ausgestellt zu werden. In der Regel stammen die Fragmente aus einheitlichen dekorativen Zusammenhängen, sie wurden also keineswegs willkürlich zusammengestellt.

Eric M. Moormann vermutete, daß man bei der Zusammenfügung von Fragmenten ganz bewußt bestimmte Formate herstellte, daß also die Anbringung der „Bilder“ im Museum bereits bedacht wurde.²⁸ Dies würde voraussetzen, daß man bei der Restaurierung bereits wußte, wo die Malereien aufgehängt werden sollten. Dem steht die Entwicklung des Museo Ercolanese entgegen, in dem die Malereien erst 1760 eigene Räume erhielten. Der 1755 erschienene prachtvolle Katalog von Bayardi, in dem alle bis dahin entdeckten Malereien und Skulpturen aufgelistet sind,²⁹ beschreibt die Wandmalereien so, wie sie noch heute in ihren modernen Rahmen zusammengefügt sind. Zumindest diese 735 von Bayardi aufgeführten „Bilder“, unter denen viele aus mehreren Ausschnitten zusammengesetzt sind, existierten schon, bevor für die Wandmalereien eigene Räume eingerichtet wurden; ihre Formate waren jedenfalls bereits festgelegt. Dies schließt nicht aus, daß man die Fragmente so zusammenstellte, wie es die zum jeweiligen Zeitpunkt vorgesehene Unterbringung erforderte. Vor allem aber schließt es nicht aus, daß man nach 1760 so vorging, wie Moormann es vermutet.

Wie sehr die antiken Wandfragmente von den Zeitgenossen als „Bilder“ empfunden wurden, und welche Rolle dabei ihre Rahmen spielten, zeigen Goethes Schilderungen einer Abendgesellschaft im Hause Hamilton.³⁰ Emma Hamilton pflegte ihre Gäste durch die Darstellung lebender Bilder zu erfreuen, wobei sie sich auch in den Posen und Gewändern der berühmten Tänzerinnen aus der Villa des Cicero zeigte. Goethe berichtet: „Auffallend war mir ein aufrechtstehender, inwendig schwarz angestrichener Kasten, von dem prächtigsten Rahmen eingefast.“³¹ Der dunkle Kasten stellte den schwarzen Untergrund der antiken Wandausschnitte dar, der Rahmen war selbstverständlicher Teil des „Bildes“. Da wegen der strengen Bestimmungen im Museum nur eine flüchtige Begegnung mit den antiken Originalen möglich war, kannte man die von Emma Hamilton als lebende Bilder wiedergegebenen Tänzerinnen vor allem aus den *Pitture d'Ercolano*. Dort waren sie im 1757 erschienenen ersten Band als ganzseitige Kupferstiche abgebildet, und zwar jeweils einzeln und mit einem Rahmen eingefast, nicht wie im Museum zu Friesen zusammengefügt.³²

Bezeichnend für die Rezeption der Wandmalereien ist, daß die außerordentlich populären Motive aus der sogenannten Villa des Cicero in den zahllosen Kopien und Adaptionen nie als Friese erscheinen, sondern immer als einzelne „Bilder“. Dies war eine Folge der restriktiven Vorschriften für die Besichtigung des Museo Ercolanese, in dem weder gezeichnet noch geschrieben werden durfte. Die im Museum in Portici ausgestellten Originale konnten daher allenfalls aus dem Gedächtnis gezeichnet werden. Kopiert und nachgebildet wurden die Abbildungen in der offiziellen Publikation, den „*Antichità d'Ercolano*“, wo die Fragmente einzeln und mit Rahmen wiedergegeben sind. Daß die Tänzerinnen eben-

so wie die Kentauren-Gruppen ursprünglich das Zentrum schwarzgrundiger Wandflächen bildeten, auf denen sie frei zu schweben schienen, wurde erst durch Paul Hermanns 1906 veröffentlichte Rekonstruktion bewußt gemacht.³³

Die Auswahl der Malereien für das Museo Ercolanese ist durch den Zeitgeschmack bestimmt: es überwiegen Motive, wie sie im Rokoko beliebt waren.³⁴ Die vielen Wandausschnitte mit miniaturistischen Motiven, mit schwebenden Figürchen und Tieren oder mit Genrebildchen, wie etwa die Amorrinen-Verkäuferin aus Stabiae,³⁵ spiegeln diese Vorliebe. Bezeichnend ist die Wortwahl bei der Beschreibung und Beurteilung der aufgefundenen Malereien. Als man in Herculaneum 1745 eine zierliche Dekoration aus dem Dritten Stil entdeckte, berichtet der für die Grabungen zuständige Ingenieur Don Roque Alcubierre, man habe „una Especie de architec[tura] a la moysayca, o como la quinesa“ gefunden.³⁶ Auch eine 1759 gefundene Darstellung in der Villa Arianna in Castellammare di Stabia wird mit „à la chinesa“ charakterisiert.³⁷ Alcubierre beurteilte den - aus seiner Sicht - exotischen Charakter der Darstellung offensichtlich positiv und ließ das Motiv ins Museum bringen. Auch der französische Architekt Cochin fühlte sich bei einigen Architekturmalereien im Museo Ercolanese an chinesische Kunst erinnert, allerdings wertete er dies negativ: „la plupart des Arabesques mêlées d'Architecture sont aussi ridicules que les desseins Chinois“.³⁸ Cochins Urteil spiegelt bereits die gegenüber der antiken Wandmalerei kritische Haltung des Klassizismus, die durch Winckelmanns Äußerungen über „diesen verderbten Geschmack“ weitere Verbreitung fand.³⁹

Da Motive aus dem Dritten und Vierten Stil dem Geschmack der neapolitanischen Ausgräber am besten entsprachen, waren sie im Museo Ercolanese in Portici am häufigsten vertreten und prägten dadurch im 18. und auch noch im 19. Jahrhundert das Bild von der antiken Malerei. Dagegen sind Wandmalereien aus dem Zweiten Stil sehr viel seltener, obwohl auch in den ersten Jahrzehnten der Ausgrabungen Dekorationen dieser Stilstufe gefunden wurden, beispielsweise in der Villa dei Papiri oder der Villa unter der Escuderia Real, wo man sich allerdings auf das Ausschneiden einzelner Motive beschränkte.⁴⁰ Einziges Beispiel für eine fast vollständig ausgeschnittene Architekturdekoration aus dem Zweiten Stil ist eine 1755 gefundene Wand aus einem der Häuser der Insula occidentalis in Pompeji.⁴¹ Wenn also hauptsächlich kleinere Motive aus Dekorationen des Dritten und Vierten Stils fürs Museum ausgewählt wurden, geschah dies nicht aus technischem Unvermögen, sondern es handelte sich um eine bewußte Entscheidung. Denn man war durchaus in der Lage, auch großflächige Wandmalereien abzunehmen und ins Museum zu bringen. Immerhin hatte man bereits 1739, wenige Monate nach der Entdeckung der ersten bemalten Wände, in der sogenannten Basilika in Herculaneum großformatige Gemälde von den Wänden abgenommen und ins Museum transportiert.⁴² Daß einige davon in halbrunden Nischen angebracht waren, stellte eine zusätzliche Erschwernis dar.

Schon bald nach dem Abnehmen der Malereien zeigte sich ein neues Problem: die in den unterirdischen Grabungen erstaunlich frischen Farben verblaßten an der Luft. Um sie so zu erhalten, wie man sie bei der Ausgrabung vorfand, entschloß man sich zum Auftragen eines Firnis.⁴³ Kurz nach dem Auffinden der ersten Wandmalereien bot ein gewisser Stefano Moriconi, „uffiziale d'artigleria“, seinen nach einem Geheimrezept hergestellten Firnis an und erhielt den Auftrag, nachdem der König selbst

sich von der Wirksamkeit überzeugt hatte.⁴⁴ Nach dem Tod Moriconis im Oktober 1750 wollte die Witwe zunächst den Betrieb weiterführen, verkaufte dann aber doch das Geheimrezept zum Preis einer lebenslangen Pension an den neapolitanischen Hof.⁴⁵

Während die meisten Wandmalereien im Neapler Museum noch heute in recht gutem Zustand sind, hatte der Firnis bei einigen verheerende Folgen. Die Oberfläche ist gelb verfärbt, Firnis und Farbe bilden eine dicke Schicht, die sich vom Untergrund löst. Auf einigen Fragmenten ist die obere Malschicht zusammen mit dem Firnis abgeplatzt. Manche Malereien sind so schlecht erhalten, daß sie im aktuellen Inventar nicht mehr geführt werden.⁴⁶

Anscheinend dauerte es einige Jahre, bis diese Schäden sichtbar wurden; Winckelmann bemerkt in seiner 1764 erschienene „Geschichte der Kunst des Alterthums“: „An den Herculanischen Gemälden ist zu beklagen, daß dieselben mit einem Firnisse überzogen worden, welcher nach und nach die Farben abblättert und abspringen macht; [...]“⁴⁷ 1766 wurde eine Untersuchung veranlaßt. Das Urteil über den Firnis ist vernichtend: „la vernice viene a ritirarsi e a scostarsi tirandosi appresso la pittura“⁴⁸ heißt es, „è sorta opinione, che la Vernice finalmente cada, e se ne porti il colore dell'antica Pittura; lo han persuaso al Re [...]“⁴⁹ und „[...] quella puzzolente vernice, che là si cuoce, si creppa, e si stacca, e si scrosta [...]“⁵⁰. Selbst im 1777 erschienenen Supplementband der Encyclopédie berichtete man über den Firnis und seine Folgen.⁵¹

Gutachten wurden eingeholt, Alternativen erwogen und der Bildhauer Canart, der auch für die Restaurierung der Malereien zuständig war, lieferte einen ausführlichen Bericht.⁵² Er erinnerte daran, daß die Entscheidung für Moriconis Rezept seinerzeit vom König persönlich getroffen wurde, und daß die Restaurierung bei etwa zweitausend Malereien erfolgreich war, während die unbehandelten Fragmente aus Parma – gemeint sind die bereits erwähnten Malereien aus der Domus Transitoria⁵³ – in schlechtem Zustand seien. Für die Schäden hatte Canart eine Erklärung: der Firnis selbst sei in Ordnung, man habe ihn allerdings in einigen Fällen falsch angewendet. Denn der Firnis dürfe erst aufgetragen werden, wenn die Malereien getrocknet sind, außerdem dürfe nur eine einzige Schicht aufgebracht werden. Um die Motive auf einigen Wandmalereien besser zeichnen zu können, habe man jedoch den Firnis ein zweites Mal aufgetragen, so daß die erste Schicht aufgequollen war und die Oberfläche zerstört hatte.⁵⁴ Leider läßt sich nicht feststellen, auf welche Wandausschnitte sich Canarts Bericht bezieht. Er erwähnt den 1753 verstorbenen Intendanten Voschi sowie einen zwischenzeitlich ebenfalls verstorbenen Zeichner namens F. La Vega. Dabei kann es sich jedoch nicht um den späteren Leiter der Grabungen, Francesco La Vega, handeln, denn der hatte seine Arbeit in den Grabungen erst 1764 aufgenommen. Entweder liegt eine Verwechslung Canarts oder ein Fehler bei der Wiedergabe des Dokuments durch Ruggiero vor.

In einem späteren Bericht warnte Canart vor dem völligen Verzicht auf den Firnis oder vor der Einführung eines neuen, von Camillo Paderni entwickelten Firnis.⁵⁵ Canart verwies auch darauf, daß nur fünf oder sechs Malereien betroffen seien; daraus könne man nicht folgern, daß der Firnis auch bei den anderen Malereien solche Schäden anrichten werde. Man habe den Firnis bei den ersten Versuchen zu dick aufgetragen, nachdem man ihn später dünner aufgetragen habe, sei alles gut gegangen.

Auffallend ist, daß es sich bei den vom Firnis zerstörten Malereien im Museum durchweg um solche handelt, die nach Ausweis der Grabungsberichte in der Villa San Marco in Castellammare di Stabia

gefunden und zwischen 1751 und 1752 ausgeschnitten worden sein müssen.⁵⁶ Die Schäden betreffen demnach Fragmente, die in den ersten Jahren nach Moriconis Tod ins Museum von Portici kamen, was Canarts Darstellung bestätigt, man habe in der Anfangszeit Fehler gemacht.⁵⁷

An den Wandmalereien wurde nichts ergänzt. Fehlte ein Stück, beispielsweise bei einem gerahmten Bild oder auch bei einem Architektur-Motiv, so blieb diese Stelle innerhalb des modernen Rahmens leer. Allenfalls bei Fehlstellen innerhalb einfarbiger Wandflächen gibt es winzige Retuschen. Für die neapolitanischen Restauratoren wäre es undenkbar gewesen, Motive hinzuzufügen, wie dies bei der berühmten Trierer Wandmalerei nachgewiesen werden konnte: die allgemein übliche Deutung der Malerei als Darstellung einer Villa rustica stützt sich auf Elemente, bei denen es sich um moderne Zutaten handelt.⁵⁸

Auch in der vom neapolitanischen Hof herausgegebenen offiziellen Publikation, den Prachtbänden der „Antichità d’Ercolano“⁵⁹, gibt es keine Ergänzungen, sondern die Fragmente sind so abgebildet, wie sie sich erhalten haben und wie sie ins Museum kamen. Bruchstückhafte „Bilder“ bleiben unvollständig, die Fehlstellen sind als solche gekennzeichnet. Insofern verhielten sich die neapolitanischen Gelehrten wissenschaftlich äußerst korrekt.

Umso erstaunlicher ist es, daß in Neapel gleichzeitig das extreme Gegenteil von Konservierung, Restaurierung oder Ergänzung praktiziert wurde: man beschränkte sich nicht darauf, Motive auszuschneiden und dadurch die Dekorationszusammenhänge zu zerstören, sondern man vernichtete die antiken Funde sogar ganz systematisch, indem man in situ verbleibende Wandmalereien zerstörte, bevor die Grabungen wieder verschüttet wurden. So willkürlich diese immer wieder angeprangerte barbarische Praxis wirkt, so logisch war sie aus der Sicht des neapolitanischen Hofes. Denn ein wichtiges Kriterium für den Wert des Museo Ercolanese und der dort ausgestellten Wandmalereien war die Seltenheit der Funde: je weniger solcher Wandmalereien existierten, um so kostbarer war der Besitz des neapolitanischen Königs. Dabei ging es weder um den Verkaufswert, noch um Besitzerstolz, sondern um monarchische Selbstdarstellung und Bestätigung. Die kostbaren Funde waren der Beweis für das „buon regno“ Carlo di Borbones, nur ihm, dem Re Cattolico, war es vergönnt, die vor Jahrhunderten verschütteten Schätze dem Rachen des Vesuv zu entreißen.⁶⁰ Nach seinen militärischen Erfolgen wurde er nun von Gott durch seine Erfolge als Ausgräber gesegnet; deutlichster Ausdruck dieser Auffassung sind die Titelvignetten der Pitture d’Ercolano, die als Attribute des Königs auf der einen Seite Waffen und Munition, auf der anderen Pickel, Schaufel und typische archäologische Funde zeigen.

Es ging darum, die in situ verbleibenden Malereien nicht in fremde Hände fallen zu lassen. Schon bei der Entdeckung der ersten antiken Wandmalereien in Herculaneum hatte der aus Rom stammende Bildhauer Canart auf das Interesse der „Konkurrenz“ in Rom, vor allem aber in England verwiesen.⁶¹ Für die Zerstörung war Camillo Paderni, der Direktor des Museo Ercolanese in Portici zuständig: „[...] V. E. mi ordina che in mia presenza faccia gettare a terra quelle tonache antiche colorite inutili che si rivengono nei R. scavi; che quanto l’E. V. impone esattamente sarà eseguito [...]“.⁶² Wie ernst Paderni diese Anordnung nahm, zeigen die Wände der inzwischen erneut ausgegrabenen Villa in Campo Varano in Castellammare di Stabia, wo sämtliche figürlichen Motive systematisch durch Pickelschläge zerstört wurden.⁶³ Paderni, der auf Befehl des Königs handelte⁶⁴, fühlte sich dabei völlig im Recht und

war tief betroffen, als ein weiteres königliches Edikt ihm die Zerstörung untersagte. Zwei Maskendarstellungen, die kurz davor in Pompeji gefunden und durch Pickelschläge bereits zerstört worden waren, kamen trotzdem ins Museo Ercolanese.⁶⁵

Auch Winckelmann kritisiert die - zur Zeit seiner Kritik bereits abgeschaffte - Praxis, in situ verbleibende Motive zu zerstören; das Ausschneiden von Wandmalereien stellte er dagegen nie in Frage.⁶⁶ Auch er, der ja sonst kaum eine Gelegenheit zur Kritik an seinen neapolitanischen Kollegen versäumte, fand es völlig in Ordnung, nur die nach damaligen Kriterien wichtigen Motive zu erhalten und zu diesem Zweck die antiken Dekorationen zu zerstückeln.

Die Grabungen wurden zwar bedenkenlos als Fundgrube für Bilder genutzt, doch gab es durchaus ein Bewußtsein für dekorative Zusammenhänge. Aus den Grabungsberichten ist bekannt, daß Wände im ganzen gezeichnet wurden, bevor man einzelne Motive herauslöste und gegebenenfalls die in situ verbleibenden Malereien zerstörte. Leider sind diese Dokumente fast alle verloren. Bisher ist ein einziges Beispiel bekannt: zwei erst 1808 publizierte, lediglich mit den Initialen des Zeichners und Stechers „CP“ versehene Stiche ohne Bildunterschrift konnten mit einer Dekoration in der Villa San Marco in Castellammare di Stabia identifiziert werden.⁶⁷ Inzwischen wurde ein Aquarell bekannt, das diese Identifizierung bestätigt: es zeigt eine der beiden Wände und die Überschrift „Fronte di una Camera antica scoperta nelle Reali Scavazioni di Gragnano l'anno 1752“.⁶⁸

Die dort in situ gebliebenen Wände zeigen die typischen Spuren der borbonischen Ausgrabungen: sämtliche Mittelbilder sowie fast alle anderen figürlichen Motive wurden ausgeschnitten, so daß in situ nur noch Reste der ursprünglichen Dekoration zu sehen sind. Aufgrund dieser Reste und aufgrund der Zeichnungen lassen sich zahlreiche Fragmente im Neapler Museum diesem Raum zuweisen.⁶⁹ Ganz offensichtlich wurden die Zeichnungen von Camillo Paderni vor der noch vollständigen Wand angefertigt, sogar anschließend gestochen, gerieten dann aber in Vergessenheit, bis sie Jahrzehnte später ohne weitere Angaben veröffentlicht wurden.

Wie aus den Grabungsberichten hervorgeht, wurden immer wieder Wände vor dem Ausschneiden gezeichnet. Carlo Weber rät bei einer in Stabia gefundenen Dekoration dazu, sie im ganzen „con toda architectura y muchas figuras dentro una sola pintura“ ins Museum zu bringen, obwohl einige „figuras“ schlecht erhalten seien. Er verweist ausdrücklich auf die Bedeutung des Zusammenhangs hin: ohne ihn zu kennen, bestehe später die Gefahr von Irrtümern.⁷⁰ Wenn man die Dekoration nicht im ganzen ausschneide, solle man wenigstens den gesamten Raum zeichnen lassen.⁷¹ Ob dies geschah, ist nicht bekannt. Die Malereien wurden entgegen Webers Rat wieder nur teilweise abgenommen, immerhin ist einer der Ausschnitte relativ groß, so daß das Dekorationssystem erkennbar ist.⁷²

Die neapolitanischen Ausgräber sahen die ausgeschnittenen Malereien demnach nicht nur als einzelne Bilder, sondern auch als Bestandteile eines dekorativen Zusammenhangs, dessen Bedeutung für die antike Wandmalerei ihnen, im Gegensatz zu den meisten ihrer Zeitgenossen, durchaus bewußt war. Ein weiterer Beweis hierfür ist die Anordnung des Hofes, aus demselben Zusammenhang stammende Malereien jeweils von den selben Zeichnern wiedergeben zu lassen.⁷³ Stilistische Unterschiede sollten vermieden werden, die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der Ausschnitte sollte auch in der modernen Wiedergabe noch ablesbar sein.

2. Wandmalerei in der Villa Albani in Rom

Auch bei der zum Vergleich herangezogene Wandmalerei in der Villa Albani in Rom handelt es sich um einen Ausschnitt, der durch Rahmen und Glas als Bild erscheint.⁷⁴ Im Gegensatz zu den im Museo Ercolanese in Portici ausgestellten Malereien aus den Vesuvstädten ist das Wandmalerei-Fragment in der Villa Albani jedoch nicht wie ein Bild aufgehängt, sondern im ersten Raum der „Galleria della Leda“ in die Wand eingefügt.

Die im 18. Jahrhundert als „museo“ oder „gabinetti“ bezeichneten Räume der heutigen „Galleria della Leda“ erinnern an die „studioli“ früherer Zeiten. Die ursprünglich in zarten Farben gehaltenen Wände werden durch profilierte Rahmen in Felder gegliedert, in diese sind die Antiken - Reliefs, ein Mosaik und das Malerei-Fragment – eingefügt, so daß sie als Teil der Dekoration des 18. Jahrhunderts erscheinen.⁷⁵ Auch das zweite in der Villa Albani ausgestellte Malerei-Fragment ist in die Wand eingefügt, allerdings - der weit geringeren Qualität angemessen - an untergeordneter Stelle im Treppenhaus, wo es im Dämmerlicht kaum in Erscheinung tritt.⁷⁶

Das Wandmalerei-Fragment in der „Galleria della Leda“, das dem Dritten Stil zuzuordnen ist⁷⁷, zeigt das typische Repertoire sakralidyllischer Landschaften. Die nur leicht angedeuteten, wie hingetupft erscheinenden Motive sind – abgesehen von dem Torturm an der Brücke – allesamt Topoi römischer Landschaftsmalerei. Sie erinnern an Plinius' Schilderung der Landschaftsbilder des Ludius, Studius oder Tadius⁷⁸, auf denen ebenfalls Portiken, Haine, Uferlandschaften, Spaziergänger und Landleute dargestellt waren. Dieser Ludius, Studius oder Tadius, der Plinius zufolge zur Zeit des Augustus lebte, soll als erster solche Landschaften in die Wandmalerei eingeführt haben.

Es ist eine der wenigen römischen Wandmalereien, die vor Winckelmanns Augen Gnade fand; lobend äußerte er sich sonst nur über die Tänzerinnen und Kentaurer aus der sogenannten Villa des Cicero⁷⁹ und die in Herculaneum ausgeschnitten aufgefundenen Mittelbilder, in denen er importierte Werke griechischer Künstler sah⁸⁰. Dem Landschaftsbild in der Villa Albani widmet Winckelmann sogar eine ganzseitige Tafel in den Monumenti inediti.⁸¹ Sein Lob ist enthusiastisch, allerdings nicht ohne einen Seitenhieb auf die Malereien im Museo Ercolanese in Portici: „Coloro che nel Museo Ercolanese hanno osservate tante dipinture di questo genere, facilmente concederanno che non si trova paese dipinto, come il presente, con un pennello sì franco insieme e leggiadro, e con uno sfuggimento di lontananza tanto vago e grazioso.“⁸²

Bezeichnenderweise geht Winckelmann im übrigen nur auf Details der Darstellung ein: er handelt ausführlich über Tore und Brücken, über Bäume an Gräbern und in Heiligtümern.⁸³ Für ihn konnten Wandmalereien allenfalls antiquarische Details liefern, aber nicht zur Erkenntnis beitragen, da sie keine Kunstwerke sind. Denn sie wurden von Sklaven oder Freigelassenen geschaffen, nicht von freien Menschen.⁸⁴ Und da die wahre Kunst nur in der Freiheit gedeihen kann, können die Wandmalereien gar keine Kunstwerke sein. Als Beleg seiner These führt er den Maler Ludius an, der Plinius d. Ä. zufolge lediglich gefällige Landschaftsbildchen – „degli obietti vani“ – schuf.⁸⁵ Insofern ist es erstaunlich, daß Winckelmann in seinen Monumenti inediti ausgerechnet eine Malerei in der Art dieses Malers so sehr hervorhebt. Entweder ist der schmeichelhafte Vergleich mit den seiner Meinung nach qualitativ geringeren Malereien im Museum in Portici als Huldigung an den Kardinal Albani, aber auch als Seitenhieb auf den neapolitanischen Hof und den „Kram zu Portici“⁸⁶ zu verstehen, oder aber die hervorragende Qualität des Fragments überzeugte ihn tatsächlich.

Es ist sowohl in den Monumenti inediti als auch in der „Storia dell'arte“ abgebildet, und zwar beide-
mal als Fragment mit unregelmäßigem Umriß.⁸⁷ Damit scheint Winckelmann seiner Forderung nach
klarer Kennzeichnung von originalelem Bestand und Ergänzung zu entsprechen. In Wirklichkeit ver-
stößt er jedoch gegen seine eigenen Prinzipien, denn er läßt nicht nur die Ergänzungen weg, sondern
auch wichtige Teile des originalen Bestandes. Dies wirkte sich auch auf die spätere Forschung aus:
Michael Rostovzev war der erste (und auf längere Sicht einzige), der sich 1911 schließlich mit der
gesamten Malerei auseinandersetzte.⁸⁸ Auch auf späteren Abbildungen fehlen, wie bei Winckelmann,
die rahmenden Elemente.⁸⁹

Um ein „vollständiges“, symmetrisches „Bild“ zu gewinnen, war das Fragment in der Villa Albani stark
ergänzt worden. Diese Ergänzungen sind mehrfach gebrochen und gelb verfärbt, wahrscheinlich durch
die Behandlung mit Firnis. Vom antiken Bestand unterscheiden sich die ergänzten Teile auch durch die
weniger sorgfältig behandelte Oberfläche und die gröbere Malweise. Einige der links und oben einge-
fügten Bruchstücke könnten antik sein, sie gehören jedoch schwerlich an diese Stelle und wurden
modern übermalt. Zwischen ihnen und der originalen Substanz ist eine breite Gipsschicht eingefügt.
Die originale Rahmung des Bildfeldes mit der Landschaftsdarstellung ist nur unten und an der rech-
ten Seite erhalten. Die original erhaltene rechte Schuppensäule wurde kopiert, um den Abschluß an
der linken Seite zu bilden. Nach dem gleichen Verfahren wiederholte man die zu einem Ornament-
band zusammengefügte Felder unterhalb des Bildfeldes und verwendete sie als oberen Abschluß.
Dabei interpretierte man die auf weißen Grund gemalten Uräuskronen als mißglückte, in der Ergän-
zung „verbesserte“ Lotosblüten.

Die Landschaftsdarstellung selbst muß ursprünglich breiter gewesen sein, denn die Standfläche unter-
halb der Brücke setzt sich zur linken Seite hin fort und endet mit der originalen Substanz. Während
an der rechten Seite Rahmen und Bildmotive durch eine leere Fläche getrennt sind, überschneidet die
ergänzte Schuppensäule die landschaftlichen Motive an der linken Seite, so daß ein völlig anderes Ver-
hältnis zwischen Rahmen und Landschaftsbild entsteht. Die Säule endet hier auf dem waagrechten
Ornament, durch das sie zumindest teilweise überlagert wird, während sie auf der original erhaltenen
rechten Seite vor dem Ornamentstreifen durchgeführt erscheint.

Das so gewonnene Format ist gegenüber dem Original willkürlich, ließ sich aber innerhalb der Deko-
ration in der Villa Albani gut verwenden. Es sollte kein Bruchstück eingefügt werden, sondern ein
in sich abgeschlossenes Bild. Dieses Verfahren entspricht der Vorgehensweise in der gesamten Villa: Kar-
dinal Albani wurde ja gerade wegen seiner Fähigkeit gepriesen, die von der Zeit beschädigte Antike
wiederherzustellen und sie in einen zeitgenössischen Zusammenhang einzufügen.

Daß Winckelmann sich zur Ergänzung der Wandmalerei überhaupt nicht äußert, daß er in seiner Publi-
kation sogar antike Bestandteile wegläßt, hängt sicherlich mit seiner Einstellung zur Wandmalerei
zusammen. Trotz seines enthusiastischen Urteils ist davon auszugehen, daß er sich nur antiquarisch
mit dem Malereifragment beschäftigte. Da es sich nach seiner Auffassung nicht um wirkliche Kunst
handelte, war sein Interesse nur begrenzt. Es ist daher nicht anzunehmen, daß die – keineswegs unge-
schickte – Ergänzung des Fragments in der Villa Albani auf Winckelmann zurückgeht. Dabei ist sie
durchaus auf der Höhe ihrer Zeit: der Ergänzung liegt eine sorgfältige Beobachtung des Befundes
zugrunde, die ergänzten Motive sind nicht erfunden, sondern aus dem Erhaltenen abgeleitet, und die

Landschaftsdarstellung als das zentrale, künstlerisch bedeutende Motiv bleibt unberührt. Insofern entspricht der Umgang mit dem Fragment in der Villa Albani den auch für die Skulpturen geltenden Regeln: man vervollständigte die Antiken auf der Grundlage einer sorgfältigen Beobachtung des Befundes. „Con proprietà e con verità“ habe Kardinal Albani restaurieren lassen, heißt es im Katalog der Inschriften in der Villa Albani.⁹⁰

3. Vergleich

Während man bei dem Wandmalerei-Fragment in der Villa Albani durchaus von „Restaurierung und Wiedererweckung“ sprechen könnte, sind diese Begriffe auf die Arbeit der neapolitanischen Ausgräber und Restauratoren kaum anzuwenden. Hier ging es nicht um Restaurierung im Sinne von Ergänzung oder gar Interpretation, sondern um rein konservatorische Maßnahmen für die Präsentation der Malereien. Insofern stellt sich für die Wandmalereien aus den Vesuvstädten die Frage, inwieweit der Begriff „Restaurierung“ hier überhaupt zutreffend ist oder ob er nicht eher durch „Konservierung“ ersetzt werden müßte.

Die Tätigkeit der neapolitanischen Ausgräber und Restauratoren wurde maßgeblich bestimmt durch die Anforderungen des Hofes, dessen Ruhm die Funde und ihre Präsentation im Museum von Portici zu mehren hatten. Es gab kaum Spielraum für Entscheidungen, bestimmend waren Persönlichkeiten, die nur ein begrenztes Interesse an den antiken Funden hatten, wie etwa der Minister Bernardo Tanucci⁹¹. Die einzelnen Entscheidungen wurden pragmatisch und ohne programmatischen oder ideologischen Anspruch getroffen. Dies gilt auch für die Restaurierung der Skulpturen, auch hier ging es vor allem darum, die Statuen in der Villa Reale und im Museum ausstellen zu können.⁹²

Die Präsentation in der königlichen Galerie und die Exklusivität des königlichen Besitzes hatten Vorrang, hierfür nahm man sogar die Zerstörung von Wandmalereien in Kauf. Gleichzeitig arbeitete man im Königreich Neapel jedoch durchaus nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten. Daraus ergibt sich insbesondere für den Umgang mit den antiken Wandmalereien ein durchaus ambivalentes Bild. Einerseits wurden die in situ verbleibenden Malereien aus Prestige Gründen brutal zerstört, um die Exklusivität des königlichen Besitzes zu sichern, intakte dekorative Zusammenhänge wurden rücksichtslos zerstückelt, um „Bilder“, wie sie dem Zeitgeschmack entsprachen, für die königliche Galerie herzustellen, andererseits dokumentierte man die intakten Wände vor ihrer Zerstörung. Und mit den ausgeschnittenen Malereien ging man durchaus respektvoll um, indem man sie, abgesehen vom Auftragen des Firnis, in ihrem ursprünglichen Zustand beließ und nicht ergänzte.

Daß auch in der Publikation auf strikte Detailtreue geachtet und auf Ergänzungen verzichtet wurde, entspricht den vor allem durch Winckelmann formulierten wissenschaftlichen Maßstäben.⁹³ Die unvollständige Wiedergabe des originalen Bestandes einer Malerei, wie in Winckelmanns *Monumenti inediti*, wäre am neapolitanischen Hof unmöglich gewesen. Bevor die neapolitanischen Zeichner und Stecher ihren Lohn ausgezahlt bekamen, prüfte man sorgfältig, ob wirklich sämtliche Details originalgetreu wiedergegeben waren.⁹⁴ Daß man bei der Vergabe der Aufträge sogar darauf achtete, ursprünglich zusammengehörige Malereien stilistisch einheitlich wiedergeben zu

lassen, verrät eine erstaunliche Sensibilität. Daß die Malerei in der Villa Albani nicht als unregelmäßiges Fragment ausgestellt wurde, entspricht den dort angewandten Prinzipien. Die Ergänzungen waren erforderlich, um das Werk wiederherzustellen und in einen neuen, zeitgenössischen Zusammenhang einfügen zu können. Es war die Fähigkeit, Antike und Moderne miteinander zu verbinden, die den Ruhm Kardinal Albanis ausmachte, und die in allen Beschreibungen der Villa Albani hervorgehoben wird.

In einem anläßlich eines Besuchs von Maximilian von Österreich 1775 in der Villa aufgeführten Singspiel „La concordia fra il tempo e la gloria“⁹⁵ führt der Genius Roms die Personifikationen von Ruhm und Zeit, Tempus und Gloria, in die Villa Albani, um ihnen „quel che l'Arte ha di bello antica e nuova“ zu zeigen. Tempus, die Personifikation der Zeit, beklagt sich bitter darüber, daß der Kardinal die antiken Werke wiederherstelle und sie ihm dadurch entreiße. In der Villa Albani werde die Vergangenheit wieder zum Leben erweckt, wobei es neben der Restaurierung auch um die Identifizierung und Benennung der Antiken, insbesondere der Porträts geht.⁹⁶ „Le Cardinal Albani est actuellement le Réparateur en chef de l'Antiquité. Les morceaux les plus mutilés, les plus défigurés, les plus incurables, reprennent chez lui la fleur du premier âge: nova fecit omnia“ rühmt ein begeisterter Besucher der Villa.⁹⁷ Das Beispiel der Wandmalerei zeigt, daß Kardinal Albani diese Prinzipien nicht nur bei Skulpturen, sondern auch bei der völlig anderen Gattung der Wandmalerei anwandte. Die bruchstückhaft erhaltene Wandmalerei mußte ergänzt werden, um sie im Kontext der Villa Albani zu neuem Leben zu erwecken.

Daß Winckelmann sich, abgesehen von den üblichen Seitenhieben auf die Neapolitaner, weder zur Restaurierung noch zur Präsentation der Wandmalereien im Museo Ercolanese oder in der Villa Albani äußert, erklärt sich aus seiner geringen Wertschätzung dieser Kunstgattung, aber auch aus seinem mangelnden Interesse an musealer Präsentation. Bei seinen Besuchen im Museo Ercolanese interessierten ihn einzelne Gegenstände, nicht aber die Konzeption des Museums, und trotz seiner engen Bindung an den Kardinal Albani und dessen Antikensammlung gehen Winckelmanns Äußerungen über die Villa Albani nicht über allgemeine Lobpreisungen hinaus, über Konzeption und Programm sagt er nichts.⁹⁸ Für ihn stand das einzelne Kunstwerk im Mittelpunkt, wie die Kunstwerke präsentiert wurden, scheint ihn nicht interessiert zu haben.

Restaurierung und Präsentation der Wandmalereien im Umfeld des neapolitanischen Hofes einerseits und in der Villa des römischen Kardinals andererseits unterscheiden sich demnach grundlegend. Beide „Fallgruppen“ verbindet allerdings, daß es im Umgang mit den unterschiedlichen Gattungen – der antiken Skulpturen einerseits und den Wandmalereien andererseits – keine grundsätzlichen Unterschiede gibt, sondern daß unabhängig von der Gattung jeweils nach den gleichen Grundsätzen verfahren wird. Besonders deutlich ist dies bei der Villa Albani, wo sich die in der Villa insgesamt angewandten Prinzipien des Kardinals auch bei der Restaurierung und Präsentation des Malerei-Fragmentes nachweisen lassen. Die Situation in Portici erscheint dagegen zunächst weniger klar. Dort wurde die tägliche Arbeit durch die unkalkulierbaren Entdeckungen bei den Ausgrabungen bestimmt, zugleich hatte man jedoch den Ansprüchen des Hofes zu genügen. Dies führte bisweilen zu schwer nachvollziehbaren Entscheidungen. Ganz unterschiedliche Interessen trafen aufeinander: die Selbstdarstellung der borbjonischen Monarchie, die Verantwortung der

Beteiligten, ihr wissenschaftlicher oder persönlicher Ehrgeiz, und dazu die höfischen Intrigen. Daraus ergab sich eine pragmatische, an den täglichen Anforderungen orientierte Arbeitsweise. Aber auch hier wurden die unterschiedlichen Gattungen nach den gleichen Prinzipien restauriert und präsentiert.

Auf die Restaurierung von Skulpturen angewandte Prinzipien konnten demnach auf die Wandmalerei übertragen werden; sie scheinen unausgesprochen auch für andere Gattungen zu gelten.

ANMERKUNGEN

- 1 Lucilla de Lachenal, La riscoperta della pittura antica nel XVII secolo: scavi, disegni, collezioni, in: *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, Ausst-Kat. Rom, Bd. II, S. 624-636.
- 2 Maria Pia Rossignani, Saggio sui restauri settecenteschi ai dipinti di Ercolano e Pompei, in: *Contributi dell'Istituto di Archeologia* 1, 1967, S. 7-134.
- 3 Eric M. Moormann, Destruction and Restoration of Campanian Mural Paintings in the Eighteenth and Nineteenth Centuries, in: *The Conservation of Wall Paintings. Proceedings of a symposium organized by the Courtauld Institute of Art and the Getty Conservation Institute*, London 1987, Malibu, California 1991, S. 87-101.
- 4 Renata Cantilena, La conservazione ed il restauro dei dipinti pompeiani, tra Settecento ed Ottocento, in: *Alla ricerca di Iside. Analisi, studi e restauri dell'Iseo pompeiano nel Museo di Napoli*, Rom 1992, S. 105-110; Paola Sannucci, *Tecnica di esecuzione e dei distacchi degli affreschi di età romana*, ebd. S. 111-114.
- 5 Verf., in: *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*. Hrsg. von Peter C. Bol, Bd. III: *Bildwerke in der Galleria della Leda und im Billardhaus*, Berlin 1992, S. 162-167 Nr. 314 Abb. 3 Taf. 108-109.
- 6 Zur Person Canarts: Tiziana Caianiello, Restauratori di sculture antiche a Portici: dai "primi errori sì decantati da più gente" all'acquisizione di un metodo di intervento (1739-1781), in: *Dialoghi di storia dell'arte* 6, 1998, S. 54-69.
- 7 Rossignani, wie Anm. 2, S. 11; Michele Ruggiero, *Storia degli scavi di Ercolano ricomposta su' documenti superstiti*, Neapel 1885, S. 33 (Bericht vom 23. Juni 1739).
- 8 Zur Entdeckung der ersten Malereien: Verf., *Das sogenannte Forum von Herculaneum und die borbönschen Grabungen von 1739*, in: *Cronache Ercolanesi* 4, 1974, S. 97-109, bes. S. 99.
- 9 Rossignani, wie Anm. 2, S. 23.
- 10 Frédéric Louis Bastet, *Domus Transitoria I-II*, in: *Bulletin van de Antieke Beschaving* 46, 1971, S. 144-172 und 47, 1972, S. 61-87; besonders Nr. 46, 146-150. -- Die unter den Gärten der Farnese gefundenen Wandausschnitte gelangten durch die Familie Farnese über Parma mit Carlo di Borbone nach Neapel in den Palazzo Capodimonte und von da schließlich ins heutige Nationalmuseum: Verf., *Malerei-Fragmente aus der Domus Transitoria in Neapel*, *Bulletin van de Antieke Beschaving* 48, 1973, S. 194.
- 11 Rossignani, wie Anm. 2, S. 31; Michel Hano, *L'Encyclopédie et l'archéologie au XVIIIe siècle: l'article "Herculaneum"*, in: *L'antiquité gréco-romaine vue par le siècle des lumières, Tour 1987 (= Collection Caesarodonum XXII bis, hrsg. von R. Chevallier)*, S. 229-245.
- 12 Rossignani, wie Anm. 2, S. 21-23; Cantilena, vgl. Anm. 4, S. 105; Sannucci, wie Anm. 4, S. 111.
- 13 Ruggiero, *Scavi di Ercolano*, wie Anm. 7, S. 52 (Bericht vom 31. Oktober 1739). -- Dokumente im Archiv des Neapler Nationalmuseums geben Einblick in die Abläufe: weil die "casse" zu spät angefordert oder geliefert wurden, blieben Malereien zu lange in situ und wurden von der Sonne beschädigt (Museo Napoletano VIII D 4).
- 14 Verf., *Helke Kammerer-Grothaus, Il Museo Ercolanesi di Portici*, in: *La Villa dei Papiri (= Secondo supplemento a Cronache Ercolanesi* 13, 1983), Neapel 1983, S. 96, 120 Anm. 261.
- 15 Johann Joachim Winckelmann, *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen. An den Hochgebohrnen Herrn, Herrn Heinrich Reichsgrafen zu Brühl, Dresden 1762* (Faksimile-Nachdruck in: *Studien zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 338, Baden-Baden, Strasbourg 1964) S. 94 (nachfolgend: *Winckelmann Sendschreiben*); ders., *Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen. An Hn. Heinrich Füßli aus Zürich, Dresden 1764* (Faksimile-Nachdruck a. O.), S. 32-33.
- 16 Valerio Papaccio, *Il progetto di Ferdinando Fuga per il Museo Ercolanesi di Portici con un carteggio inedito*, in: *Cronache ercolanesi. Bollettino del Centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi* 22, 1992, S. 198. Zur Lage der Galerie: *Museo Ercolanesi*, wie Anm. 14, S. 88-90.

- 17 Johann Joachim Winckelmann, Sendschreiben von den Herculischen Entdeckungen, hrsg. von Stephanie-Gerrit Bruer und Max Kunze, Mainz (Schriften und Nachlaß, Bd. 2, Herculianische Schriften Winckelmanns Teil 1), S. 130.
- 18 Im Kommentar (vgl. Anm. 17, S. 287) wird die Galerie in den zum Meer hin gelegenen Räumen der Villa Reale lokalisiert. Dies widerspricht nicht nur dem architektonischen Befund - die vielfältige Gliederung auf der Seite zum Meer ist völlig untypisch für eine Galerie - und Winckelmanns Bemerkung "in demjenigen Theile des vierseitigen Schlosses [...] welches der vornehmsten Seite desselben gegenüber", sondern vor allem den von Papaccio (vgl. Anm. 16), vorgelegten Dokumenten, in denen der Architekt Ferdinando Fuga ausführlich begründet, warum die Galerie in eben diesen Räumen sein muß.
- 19 Museo Ercolanese, wie Anm. 14, S. 94 Abb. 4.
- 20 Museo Ercolanese, wie Anm. 14, S. 90.
- 21 Zum allmählichen Anwachsen des Museums: Museo Ercolanese, wie Anm. 14, S. 106-107; zum Malerei-Museum, ebd. S. 119-120.
- 22 Zur Person Padernis: Maria Forcellino, Camillo Paderni Romano e l'immagine storica degli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia. Rom 1999; Caianiello, Restauratori di sculture antiche a Portici, wie Anm. 6.
- 23 Bericht Padernis vom 23.08.1760: "In quanto alle Pitture Antiche si è terminado in quest'oggi di fissarle nel Cammarone grande il quale ora resta compito, sperar voglio, quando l'E.V. vedrà la distribuzione di queste ultime Pitture, che incontrar possiamo l'approvazione di V.E., lusingandomi p[er] la pena presomi in adattarle ciascuna al punto di sua vista, sia divenuta questa una delle più belle pareti di queste camere; inoltre ò incominciato ad ornare un [sic] altra parete delle nuove camere aggiunte, con fermarvi tutte quelle Pitture che mi sono parse meritevoli p[er] il puo[ri]mo punto di vista, p[er] poi continuare quando la sorte ce ne somministrerà delle altre, [...]" Staatsarchiv Neapel, Casa Reale Antica, Primo Inventario 1540/34.
- 24 Museo Ercolanese, wie Anm. 14, S. 110. Die Malereien sind heute im Louvre.
- 25 Museo Ercolanese, wie Anm. 14, S. 99-102 Abb. 5 und 7.
- 26 Neapel, Museo Nazionale, Inv. Nr. 9295 und 929; Pompeji, Leben und Kunst in den Vesuvstädten. Ausst.-Kat. Essen, Recklinghausen 1973, S. 162-163 Nr. 218.
- 17 Elisabeth Schröter, Ein Zeichnungskabinett im Palazzo Mattei di Giove in Rom. Ein Beitrag zur Kunst des 18. Jahrhunderts und zur Geschichte der Antikensammlung Mattei. Mit einem Anhang unveröffentlichter Dokumente, in: Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, hrsg. von Heinz Beck, Peter C. Bol, Wolfgang Prinz, Hans von Steuben (= Frankfurter Forschungen zur Kunst 9), Berlin 1981, S. 35-71, bes. S. 41-42 Abb. 2.
- 28 Moormann, wie Anm. 3, S. 94.
- 29 Ottavio Antonio Bayardi, Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati dalla discoperta Città di Ercolano, Neapel 1755.
- 30 Johann Wolfgang von Goethe, Italienische Reise, in: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 1, 8. Aufl., München 1974, S. 330ff. (Bericht vom 27. Mai 1787) S. 209.
- 31 Goethe a. O. S. 331.
- 32 Le pitture d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione, Bd. I-V, Neapel 1757-1779. Auch später werden sie mit Rahmen abgebildet: Les Antiquités d'Herculanum ou les plus belles peintures antiques et les marbres, bronzes, meubles etc. trouvés, dans les excavations d'Herculanum, Stabia e Pompeia, gravées par F. A. David, avec les explications par Sylvain Maréchal, Bd. I, Paris 1780 Abb. 64ff.
- 33 Paul Herrmann und Friedrich Bruckmann, Denkmäler der Malerei des Altertums, Bd. I, München 1906, Taf. 92.
- 34 Verf., Gli scavi borbonici nella villa San Marco e le pitture murali staccatevi nel Settecento, in: La villa San Marco a Stabia, hrsg. von Paola Miniero und Alix Barbet (= Collection du Centre Jean Bérard, 18, Collection de l'École Française de Rome, 258, Soprintendenza Archeologica di Pompei), Neapel, Rom, Pompei 1999, S. 36-37.
- 35 Verf., Die Wandmalereien aus der Villa in Campo Varano (Castellammare di Stabia), in: RM 84, 1977, S. 36-37 Taf. 3,3. - Zum Nachleben des Motivs: Pompeji, Leben und Kunst in den Vesuvstädten. Ausst.-Kat. Essen, Recklinghausen 1973, S. 220, 222; Eva Mack-Gérard, Winckelmann und die "Querelle des Anciens et des Modernes", in: Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, hrsg. von H. Beck, P. C. Bol, W. Prinz,

- H. v. Steuben (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 9), Berlin 1981, S. 20 Abb. 261.
- 36 Auffindung und ursprünglicher Dekorationszusammenhang: Verf., in: *Gnomon* 1978, S. 429; Verf., *Lokalstile in der campanischen Wandmalerei*, in: 4. Internationales Kolloquium Römische Wandmalerei, Köln 1989 (= *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte* 24, 1991) S. 36 mit Anm. 10.
- 37 Ruggiero, Scavi di Ercolano, wie Anm. 7, S. 97.
- 38 Cochin & Bellicard, *Observations sur les antiquités d'Herculaneum; avec quelques réflexions sur la peinture et la sculpture des Anciens; & une courte description de plusieurs antiquités des environs de Naples*, 2. Aufl. Paris 1757, S. 43.
- 39 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764 (= *Studien zur Deutschen Kunstgeschichte* Bd. 343, Baden-Baden, Strasbourg 1966), S. 388.
- 40 Verf., *Herkunft und ursprünglicher Dekorationszusammenhang einiger in Essen ausgestellter Fragmente von Wandmalereien*, in: *Neue Forschungen in Pompeji*, hrsg. von B. Andreae und H. Kyrieleis, Recklinghausen 1975, S. 115-116 Abb. 95a; Verf., *I quattro stili pompeiani ed il loro ruolo nelle provincie*, in: Jos. L. Jimenez Salvador (Hrsg.), *I coloquio de pintura mural romana en España. Actas del coloquio organizado par la Acociación de Pintura Mural Romana en España y el Departament de Prehistoria i Arqueologia del la Universitat de Valencia*, Valencia 1993, S. 26.
- 41 Verf., *Ein Malerei-Fragment aus der Villa dei Papiri*, in: *Cronache Ercolanesi* 6, 1976, S. 88 Anm. 21.
- 42 Verf., *Das sogenannte Forum von Herculaneum*, wie Anm. 8, S. 148, 150-153 Abb. 14.
- 43 Rossignani, wie Anm. 2, S. 35-40; Michelangelo Cagiano d'Azevedo, *Vernici settecentesche su pitture di Ercolano e Pompei*, in: *Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro* 1, 1950, S. 40ff. Über den Firnis berichtet auch die *Encyclopédie im Suppl.* 1777, S. 232ff.; Moormann, wie Anm. 3, S. 90, 95; Hano, *L'Encyclopédie et l'archéologie*, wie Anm. 11, S. 232-234.
- 44 Rossignani, wie Anm. 2, S. 36-37; Ruggiero, Scavi di Ercolano, wie Anm. 7, S. 38 (Bericht vom 21. Juli 1739).
- 45 Rossignani, wie Anm. 2, S. 39; Ruggiero, Scavi di Ercolano, wie Anm. 7, S. 109 (Bericht vom 26. Oktober 1750).
- 46 Villa San Marco, wie Anm. 34, S. 38.
- 47 Winckelmann, *Geschichte der Kunst*, wie Anm. 39, S. 286.
- 48 Ruggiero, Scavi di Ercolano, wie Anm. 7, S. 477 (Bericht Ferdinando Fugas vom 22. Juni 1766).
- 49 Archivio di Stato, Napoli, Archivio borbone I, fascio 21, fol. 140v. (Schreiben vom 1. Juli 1766).
- 50 Museo Ercolanese, wie Anm. 14, S. 120 Anm. 261. Zitiert nach: Francesca Longo Auricchio, Mario Capasso, *Nuove accessioni als dossier Piaggio*, in: *Contributi alla storia della Officina dei Papiri Ercolanesi* (= *I Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli, serie V 2. I Papiri Ercolanesi III*), Neapel 1980, S. 54-59.
- 51 Hano, *L'Encyclopédie et l'archéologie*, wie Anm. 11, S. 232-233.
- 52 Ruggiero, Scavi di Ercolano, wie Anm. 7, S. 479-480.
- 53 Vgl. Anm. 10. Auch Winckelmann, *Geschichte der Kunst*, wie Anm. 39, S. 266, berichtet über den schlechten Zustand dieser Malereien: sie seien "an zwanzig Jahre in ihren Kasten in feuchten Gewölben" stehen geblieben und "durch den Moder vertilget", geblieben sei "nichts, als Stücke Mauer". Offensichtlich kannte Winckelmann die Malereien nicht aus eigener Anschauung, denn die Motive auf den Fragmenten sind noch heute zu erkennen.
- 54 Ruggiero, Scavi di Ercolano, wie Anm. 7, S. 479.
- 55 Archivio di Stato, Napoli, Casa Reale 1541, fol. 103: "ma che la verità è che le cinque, o sei Pitture patite con la vernice della Mariconi [sic], sono le prove fatte al principio nella quali si diede troppo carica la vernice, ma che essendosi data dopo legermente è riuscita bene, ne li pare possibile trovarla meglio, ne che possa riuscire per altra mano che per quella della sud.a vedova Mariconi [sic]". Ruggiero, Scavi di Ercolano S. 477-478. Erster Hinweis auf ein Rezept von Paderni am 15. Juli 1766: Ruggiero, Scavi di Ercolano, wie Anm. 7, S. 478.
- 56 Villa San Marco, wie Anm. 34, S. 38 (Verzeichnis der dort zwischen 1751 und 1754 ausgeschnittenen Wandmalereien).
- 57 Ruggiero, Scavi di Ercolano, wie Anm. 7, S. 479-480.
- 58 Peter Hoffmann, *Das Bild einer Villa Rustica auf einer Wandmalerei aus Trier*, in: *Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete* 56, 1993, S. 123-134.
- 59 *Pitture d'Ercolano*, wie Anm. 32.

- 60 Verf., Archäologie und Politik: Herculaneum und Pompeji im 18. Jahrhundert, in: *Hephaistos* 14, 1996, S. 217-252; Verf., Gli scavi di Ercolano nella politica culturale dei Borboni, in: *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica. Atti del Convegno Internazionale Ravello, Ercolano, Napoli, Pompei 1988*, a cura di Lucia Franchi dell'Orto, Rom 1993 (= Ministero per i Beni Ambientali ed Culturali, Soprintendenza Archeologica di Pompei, Monografie 6), S. 35-40.
- 61 Ruggiero, Scavi di Ercolano, wie Anm. 7, S. 33 (Bericht Canarts vom 23.06.1739), Rossignani, wie Anm. 2, S. 11.
- 62 Ruggiero, Scavi di Ercolano, wie Anm. 7, S. 347 (Bericht Padernis vom 20. April 1761).
- 63 Verf., Die Wandmalereien aus der Villa in Campo Varano (Castellammare di Stabia), in: *RM* 84, 1977, S. 29 z. B. Taf. 18,1, 19,1-2, 22, 24, 25,4, 38.
- 64 Neapel, Biblioteca Storia Patria 2-6-2 (Miscellanea): "Alli 4. Aprile 1761, ordine che si rompessero subito le pitture che Paderni stimasse che non dovessero tagliarsi."
- 65 Zur Zerstörungspraxis: Verf.: Die Malereien aus dem Haus *Insula occidentalis* Nr. 10, in: *Cronache Pompeiane* 2, 1976, S. 144-183; Moormann, wie Anm. 3, S. 91-92.
- 66 Verf., Winckelmann und die Archäologie im Königreich Neapel, in: Johann Joachim Winckelmann. Neue Forschungen. Eine Aufsatzsammlung (= Schriften der Winckelmann-Gesellschaft Bd. XI), Stendal 1990, S. 29.
- 67 Gli ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei, incisi in rame, vol II., Neapel, 1808, Taf. 25- 26; Villa San Marco, wie Anm. 34, S. 26 Taf. 54a-b.
- 68 Maria Forcellino, Camillo Paderni Romano e l'immagine storica degli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia; Rom 1999, S. 17 Abb 4.
- 69 Villa San Marco, wie Anm. 34, S. 26-27.
- 70 Michele Ruggiero, Degli scavi di Stabia dal 1749 al 1782, Neapel 1881, S. 94: "[...] que sirve mejor por la historia cuando se vee la situacion y circunstancias de las mismas figuras, que no quando se les corta una á una, poca materia havran los historicos a escribir, y puede ser con errores no saviendo las circonstancias; [...]."
- 71 Ruggiero a. O. S. 94; Villa in Campo Varano, wie Anm. 63, S. 29, 59.
- 72 a. O. Es handelt sich um das sogenannte Tapetenmuster: Villa in Campo Varano, wie Anm. 63, S. 47-50 Taf. 14-17.
- 73 Museo Ercolanese, wie Anm. 14, S. 99 mit Anm. 93.
- 74 Verf. in: Villa Albani III, wie Anm. 5, S. 162-167 Nr. 314 Abb. 3 Taf. 108-109; Eric Maria Moormann, "... und dieser Esel ist hier der gelehrteste." Winckelmann und die antike Wandmalerei, in: *Akzidenzen* 8, Flugblätter der Winckelmann-Gesellschaft, Stendal 1994, S. 40 Abb. 16.
- 75 Zur Wandgliederung der "Galleria della Leda" Verf., in: Villa Albani III, wie Anm. 5, S. 21-22.
- 76 Verf., Villa Albani I, wie Anm. 5, S. 25-28 Kat. Nr. 2 Taf. 4. Die ausführliche Beschreibung der Darstellung in Winckelmanns *Geschichte der Kunst*, S. 266, ist wohl eine Huldigung an den Kardinal Albani.
- 77 Verf., Villa Albani III, wie Anm. 5, S. 165; Andreae und Blanckenhagen datieren die Malerei in den Vierten Stil: Bernard Andreae, *Römische Kunst*, Freiburg, Basel, Wien 1973, S. 635 Abb. 58; Helbig4 Nr. 3305 (Andreae); Hans Peter von Blanckenhagen, in: *Gnomon* 39, 1967, S. 184.
- 78 Plinius, *Naturalis historia* XXXV, S. 116-117. - Roger Ling, *Studius and the Beginning of Roman Landscape Painting*, in: *Journal of Roman Studies* 1977, S. 1-16; ders., *Roman Painting*, Cambridge University Press (Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney) 1991, S. 142-149.
- 79 Winckelmann, *Sendschreiben*, wie Anm. 15, S. 30.
- 80 Verf., *Dokumente des 18. Jahrhunderts zur Topographie von Herculaneum*, in: *Cronache Ercolanesi* 13, 1983, S. 144-145 Abb. 6; Verf., *Lokalstile in der campanischen Wandmalerei*, in: 4. Internationales Kolloquium *Römische Wandmalerei Köln* (= *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte* 24, 1991) S. 36 mit Anm. 10.
- 81 Johann Joachim Winckelmann, *Monumenti inediti*, Rom 1767 (= *Studien zur Deutschen Kunstgeschichte* Bd. 345-346, Baden-Baden, Strasbourg 1967) Abb. 208.
- 82 Winckelmann, *Monumenti inediti*, a. O. S. 281.
- 83 a. O. S. 281-283.
- 84 Verf. in: Villa Albani III, wie Anm. 5, S. 166; Eric Maria Moormann, wie Anm. 74, S. 47.
- 85 Winckelmann, *Monumenti inediti*, wie Anm. 81, S. XCII. - Die gleiche Einschätzung findet sich bei Karl Woermann, *Die Landschaft in der Kunst der alten*

- Völker. Eine Geschichte der Vorstufen und Anfänge der Landschaftsmalerei, München 1876, S. 342 ("... gehört zu den bedeutendsten, geht aber in der Ausführung nicht über die flüchtige Dekorationsmanier hinaus"). - Zu Winckelmanns Beurteilung der Landschafts- und Porträtmalerei: Markus Käfer, Winckelmanns hermeneutische Prinzipien, Heidelberg 1986 (= Heidelberger Forschungen, 27. Heft), S. 103-105.
- 86 Winckelmann, Briefe, hrsg. von Hans Diepolder und Walter Rehm, Bd. I-IV, Berlin 1952-1957, Bd. III Nr. 710 S. 103.
- 87 Winckelmann, Monumenti inediti, wie anm. 81, Abb. 208; Johann Joachim Winckelmann, Storia delle Arti del disegno presso gli Antichi. Tradotta dal Tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall'Abbate Carlo Fea, Bd. II, Rom 1783, S. 57 (Beschreibung und Würdigung); Bd. III, Rom 1784, S. 3 (Beschreibung der Abbildung) und S. 305 (Abbildung).
- 88 Michael Rostovtzeff, Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft, in: RM 26, 1911, 25 Nr. 3 Abb. 5,5.
- 89 Salomon Reinach, Répertoire des peintures Grecques et Romaines, Paris 1922, S. 391,4; Ernst Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, München 1923, S. 895 Abb. 732; Ernst Pfuhl, Meisterwerke griechischer Malerei und Zeichnung, München 1924, S. 90 Abb. 160; Adolf Rumpf, Malerei und Zeichnung (= Handbuch der Archäologie Bd. IV), München 1953, S. 176.
- 90 Gaetano Marini, Iscrizioni antiche delle ville e de' palazzi Albani raccolte e pubblicate con note dall'abate Gaetano Marini, Rom 1785, S. VII.
- 91 Verf., Tanucci e la cultura antiquaria del suo tempo, in: Bernardo Tanucci - statista, letterato, giurista. Atti del convegno internazionale di studi per il secondo centenario 1783-1983, a cura di Raffaele Ajello e Mario d'Addio (= Storia e diritto, Studi 18), Neapel 1986, S. 521-536.
- 92 Caianiello, Restauratori di sculture antiche a Portici, wie Anm. 6, S. 54-69.
- 93 Max Kunze, Von der Restauration der Antiken. Eine unvollendete Schrift Winckelmanns (= Johann Joachim Winckelmann, Schriften und Nachlaß, Bd. 1), Mainz 1996.
- 94 Museo Ercolanese, wie Anm. 14, S. 98-99.
- 95 La concordia fra il tempo e la gloria. Componimento drammatico da cantarsi in occasione che Sua Altezza Reale l'arciduca Massimiliano di Austria onora della sua Reale presenza la villa del cardinale Alessandro Albani, Rom 1775, S. XIII. Faksimile-Wiedergabe in: Il cardinale Alessando Albani e la sua villa. Documenti, hrsg. von Elisa Debenedetti, (= Quaderni sul neoclassico 5), Rom 1980, Abb 19-28.
- 96 Es ist die Rede von den "vivi volti di Eroï, di Saggi, e di terrestri numi", die man dort sieht. Documenti, Abb. 25, S. XII der Originalausgabe.
- 97 Jean Grosley, Nouveaux Mémoires ou observations sur l'Italie par deux gentilhommes suédois, Bd. III, London 1764, S. 256; Verf., Die Antikensammlung in der Villa Albani zur Zeit Winckelmanns, in: Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung, hrsg. von Herbert Beck und Peter C. Bol (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 10), Berlin 1982, S. 308.
- 98 Verf., La villa Albani: criteri di scelta e disposizione delle antichità, in: Collezionismo romano. A cura di Elisa Debenedetti (= Studi sul Settecento romano 5, 1991), S. 205-221; Carlo Gasparri, L'esposizione dell'antico: sulla Galleria Nobile di Villa Albani, in: Le collezioni di antichità nella cultura antiquaria europea, Varsavia, Nieborów 1996, Rom 1999, S. 47.