

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 95

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN

Unbekannte Schriften

Antiquarische Relationen
und Beschreibung der Villa Albani

Herausgegeben und bearbeitet von
Sigrid von Moisy, Hellmut Sichtermann, Ludwig Tavernier

MÜNCHEN 1986

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEI DER C.H. BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 95

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN

Unbekannte Schriften

Antiquarische Relationen
und Beschreibung der Villa Albani

Herausgegeben und bearbeitet von
Sigrid von Moisy, Hellmut Sichtermann, Ludwig Tavernier

Vorgelegt von Herrn Paul Zanker in der Sitzung
vom 28. Februar 1986

MÜNCHEN 1987

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEI DER C.H. BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN

Mit 26 Abbildungen auf 15 Tafeln

ISSN 0005-710X
ISBN 3 7696 0090 8

© Bayerische Akademie der Wissenschaften, München, 1987
Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei, Nördlingen
Printed in Germany

INHALT

A

Sigrid von Moisy: Fundbericht	5
---	---

B

Johann Joachim Winckelmann: Unbekannte Schriften	21
I. Antiquarische Relationen. <i>Herausgegeben von Sigrid von Moisy. Kommentiert von Hellmut Sichtermann</i>	23
1. Relation an G. L. Bianconi, 29. 7. 1758 („Quinta Relazione“)	23
2. Relation an G. L. Bianconi, 5. 8. 1758 („Relazione VI“)	27
3. Relation an J. A. G. Graf Wackerbarth-Salmour, [15. 11. 1760] („Copie d'une Lettre de mr. Winckelmann à M ^r . le Comte de Wackerpart. 1761“)	32
4. Relation an J. A. G. Graf Wackerbarth-Salmour, [Anfang 1761] („Scoperte di Antichità“)	42
5. Relation an J. A. G. Graf Wackerbarth-Salmour, 14. 2. 1761 („Relazione antiquaria“)	45
6. Brief an G. L. Bianconi, 14. 11. 1761	50
II. Beschreibung der Villa Albani, [1761] („Descrizione della Villa dell' Em ^o . Alessandro Albani“). <i>Herausgegeben von Sigrid von Moisy. Kommentiert von Hellmut Sichtermann und Ludwig Tavernier [T]</i>	53

C

Ludwig Tavernier: Winckelmann und die Villa Albani. Zur „Descrizione della Villa dell' Em ^o . Alessandro Albani“.	69
Vorbemerkung	71
I. Einleitung	72
II. Autorschaft, Datierung und Adressat	75
III. Die Entstehung	80
1. Die erste ausführlichere Beschreibung der Villa Albani	81
2. Eine Beschreibung für Liebhaber und Kenner	83
3. Gedanken zur „Geschichte der Kunst des Altertums“	86
4. Materialien zu den „Monumenti Antichi Inediti“	91
IV. Zur Bedeutung	92
1. Der erste Teil	94
2. Der zweite und dritte Teil	98

V. Winckelmann und die Villa Albani	102
VI. Anhang	105
1. Zeugnisse zu Winckelmanns Beschreibung der Villa Albani	105
2. Winckelmanns Sendschreiben an Stosch in London vom 10. April 1761	107
3. Winckelmanns Beschreibung der Villa Albani in den „Anmerkungen für Berg und Werthern“, Sommer 1762	110
4. Winckelmanns Beschreibung der Landschaften des Antinouszimmers in der Villa Albani in dem „Versuch einer Allegorie“, 1766	111
5. G. Vasis Beschreibung der Villa Albani, 1761	112
6. Verzeichnis der Beschreibungen der Villa Albani von 1757 bis 1798	113
Abkürzungs- und Literaturverzeichnis	115
Abbildungsnachweis	119
Tafeln	

A

Sigrid von Moisy

Fundbericht

Bei den Vorarbeiten für eine Cimelien-Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München, in die ich als Nachlaßreferentin der Handschriftenabteilung einbezogen war, wurde im Dezember 1982 die Existenz unbekannter Winckelmann-Texte in den Beständen der Bibliothek offenkundig. Für das nun aufkommende Projekt einer Edition und wissenschaftlichen Auswertung entstanden zunächst im Frühjahr und Sommer 1983 der hier vorliegende Fundbericht und die Transkription der Texte. Beides wurde im Herbst 1983 Herrn Prof. Dr. Christoph Luitpold Frommel, dem Leiter der Bibliotheca Hertziana in Rom, zugänglich gemacht. Durch seine Vermittlung konnten Herr Prof. Dr. Sichtermann vom Deutschen Archäologischen Institut in Rom, und Herr Dr. Tavernier, damals Stipendiat der Bibliotheca Hertziana, zur Mitarbeit gewonnen werden. Im Februar 1986 hat die Bayerische Akademie der Wissenschaften auf Vorschlag von Herrn Prof. Dr. Paul Zanker dankenswerterweise die Edition in die Neue Folge ihrer Abhandlungen aufgenommen.

Die Nachlaßsammlung der Bayerischen Staatsbibliothek, die derzeit rund 800 literarische Nachlässe vom Humanismus bis zur Gegenwart umfaßt, enthält auch den umfangreichen Nachlaß des bayerischen Historikers und Hofbibliothekars Andreas Felix v. Oefe (1706–1780). In ihm wurde in den letzten Jahren ein Konvolut bisher unbekannter Winckelmann-Texte wieder-
aufgefunden.

Andreas Felix v. Oefe¹ war einer der bedeutendsten bayerischen Gelehrten des 18. Jahrhunderts. Nach dem Studium an den Universitäten Ingolstadt und Löwen und Studienreisen durch Flandern (1726) sowie nach Paris, Belgien und Holland (1733/34) wurde er am 8. November 1734 zum Instruktor der Prinzen Maximilian und Clemens von Bayern, Neffen des regierenden Kurfürsten Karl Albrecht (des späteren Kaisers Karl VII.), in den Fächern Geographie, Geschichte, Moralphilosophie, später auch Staatsrecht und Politik ernannt. Um 1740 geht Oefes Tätigkeit allmählich in die eines beratenden Sekretärs seines Schülers Herzog Clemens von Bayern über (seit 1745 mit dem offiziellen Titel „geheimer Sekretär“ oder „Kabinettssekretär“) – eine Stellung, die ihn in den Jahren 1741–1743 für längere Zeit an den kurpfälzischen Hof zu Mannheim und Schwetzingen und nach Augsburg führt. Seit 1751 ist er auch Sekretär der Herzogin Maria Anna, der Gemahlin des Herzogs Clemens. Nach der Emeritierung des Kanzlers v. Unertl, der bisher die Respizienz über die Hofbibliothek und das Geheime Archiv innehatte, wird Oefe 1746 zum „kurfürstlichen Rath, Bibliothecarius und Antiquarius“ ernannt, 1769 schließlich in die neu gegründete Bücherzensurkommission für das Fach Geschichte berufen. Umfassend interessiert und gebildet, verfolgt Oefe neben seinen Dienstgeschäften zahlreiche wissenschaftliche Projekte, die allerdings – verursacht durch seinen zögernden und öffentlichkeits scheuen Charakter – häufig nicht über das Stadium umfangreicher Materialsammlungen hinauskommen: u. a. ein bayerisches Gelehrten- und Künstlerlexikon, eine Monographie über König Rupprecht, eine Geschichte der deutschen Kaiserinnen und Königinnen. Druckfertig wird in den Jahren 1754–1762 sein Hauptwerk, eine Edition bisher ungedruckter bayerischer Geschichtsquellen: *Rerum Boicarum scriptores nusquam antehac editi quibus vicinarum quoque gentium nec non Germaniae universae historiae ex monumentis genuinis historicis et diplomaticis plurimum illustrantur*. 2 Bände, Augsburg 1763.

Besondere Bedeutung kommt Oefe in der Geschichte der bayerischen Akademiebewegung zu². Es sammelt sich um ihn ein Kreis von weltlichen Gelehrten und führenden Männern des öffentlichen Lebens, dem u. a. der Direktor der Ingolstädter Universität Johann Adam Freiherr v. Ickstatt, der Vizekanzler Alois Wiguläus Freiherr v. Kreittmayr, die Juristen Johann Anton Lipowsky und Michael Adam Bergmann, der Münz- und Bergrat Dominikus v. Linprun, der kurfürstliche Leibarzt Johann Anton v. Wolter, vor allem aber der junge Jurist und spätere Initiator der kurbayerischen Akademie der Wissenschaften, Johann Georg v. Lori angehören. Eng sind auch die Beziehungen Oefes und seines Kreises zu den bedeutendsten Trägern der bayerischen Akademiebewegung von geistlicher Seite, zu Eusebius Amort, Anselm Desing, Propst Franz Töpsl, sowie zu auswärtigen Akademien wie der *Societas Incognitorum Litterariorum* in Olmütz, deren Mitglied Oefe ist, und der Innsbrucker „*Academia Taxiana*“ und ihren führenden Männern Franz Anton Graf v. Zeil zu Waldburg-Zeil und Anton Roschmann. Der 1758 auf Johann Georg v. Loris private Initiative gegründeten, seit 1759 offiziell vom

¹ Vgl. Allgemeine Deutsche Biographie 24, 1887, S. 162 ff.

² Vgl. Ludwig Hammermayer: Gründungs- und Frühgeschichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Kallmünz 1959. (Münchener historische Studien. Abteilung Bayerische Geschichte. Bd. IV), S. 46 ff. und S. 142 ff.

Kurfürsten Maximilian III. Joseph von Bayern protegierten kurbayerischen Akademie der Wissenschaften wird Oefeles dann allerdings trotz formeller Mitgliedschaft distanziert gegenüberstehen und sich niemals an ihren Arbeiten und Sitzungen beteiligen.

Der 1903 durch Schenkung der Nachkommen in die Bayerische Staatsbibliothek gekommene Nachlaß Andreas Felix v. Oefeles³ enthält neben den Manuskripten und umfangreichen Vorarbeiten zu seinen vollendeten und geplanten wissenschaftlichen Arbeiten seine ausgedehnte Korrespondenz mit zahlreichen in- und ausländischen Gelehrten, seine Tagebücher, Unterlagen aus seinen Tätigkeiten als Prinzenenerzieher, Bibliothekar und Sekretär des Herzogs Clemens und der Herzogin Maria Anna von Bayern sowie große Sammlungen von Materialien verschiedenster Art: Kollektaneen zur Familie Oefeles, Originalhandschriften und -urkunden vom 15. bis 18. Jahrhundert sowie Abschriften und Exzerpte von Oefeles Hand und anderen Händen, inhaltlich vor allem auf historische Themen (vorwiegend bayerische Geschichte) und zeitgenössische Politik bezogen. Der persönliche Nachlaß Oefeles wird weiterhin angereichert durch Einzelautographen bedeutender Persönlichkeiten der Vergangenheit und Gegenwart sowie eine Reihe von Nachlässen oder Teilnachlässen anderer bayerischer Gelehrter und Männer des öffentlichen Lebens, die offensichtlich nach deren Tod in Oefeles Besitz kamen, wie z. B. der Nachlaß des kurpfälzischen Geheimen Rates und bevollmächtigten Ministers am kurbayerischen Hof Johann Adam Freiherr v. Schrott.

Das gesamte ungewöhnlich reichhaltige Material (Umfang: 56 lfd. Meter) war lange Zeit nur durch ein relativ knappes handschriftliches Repertorium für die Benützung erschlossen⁴. Darüber hinaus waren die unter Oefeleana 63 aufgestellten Korrespondenzen für den in Zettelform geführten Autographenkatalog ausgewertet, nicht aber die Briefe und anderen Autographen der Sachkonvolute. So konnte es geschehen, daß Walther Rehm und Hans Diepolder bei den intensiven Vorarbeiten für ihre große, in den Jahren 1952–1957 erschienene vierbändige Edition der Winckelmann-Briefe⁵ trotz ihrer Suche auch in der Bayerischen Staatsbibliothek das Winckelmann-Konvolut verborgen blieb. Die beiden Forscher haben zwar offensichtlich über den Autographenkatalog Teile von Oefeles Korrespondenz eingesehen, das handschriftliche Repertorium des Oefeles-Nachlasses aber nicht zu Rate gezogen⁶. Anfang der 70er Jahre ging die Bibliothek mit Hilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft daran, ein ausführlicheres Repertorium zu erstellen. Bei der Katalogisierung wurde der damalige Bearbeiter Dr. Josef Hahn auf ein mit der Signatur „Oefeleana 394“ versehenes Konvolut aufmerksam, das offensichtlich von Oefeles selbst „Winckelmanniana“ betitelt wurde. 1983 gab mir dann die Ausstellung „Thesaurus librorum – 425 Jahre Bayerische Staatsbibliothek“, in der das Winckelmann-Konvolut erstmals einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt wurde⁷, Anlaß zu einer über die konvolutmäßige Katalo-

³ Zur Geschichte des Nachlasses und seiner Erwerbung durch die Bayerische Staatsbibliothek vgl. Georg Leidinger: Oefeleana. I. Schicksale der Bibliothek Andreas Felix v. Oefeles. In: Forschungen zur Geschichte Bayerns 13, 1905, S. 230 ff.

⁴ Das Verzeichnis der Nummern 1–118 ist von Leidinger veröffentlicht als: Oefeleana. II. Kurze Übersicht der Oefeleana der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München. In: Forschungen zur Geschichte Bayerns 14, 1906, S. 226 ff. Die angekündigte Fortsetzung des Verzeichnisses (Nr. 119–503) ist niemals im Druck erschienen und lag nur handschriftlich in der Bibliothek auf.

⁵ Johann Joachim Winckelmann: Briefe. In Verbindung mit Hans Diepolder hrsg. von Walther Rehm. 4 Bände, Berlin 1952–1957.

⁶ Br. II S. 398 Kommentar zu Nr. 370 erwähnen Rehm und Diepolder, daß alle Nachforschungen nach den Relationen an Wackerbarth, sowohl in Dresden wie in München, ohne Ergebnis geblieben sind. Die Hinweise auf die Briefe Giovanni Ludovico Bianconis an Oefeles über den Verkauf eines Teils seiner Bibliothek an die kurfürstliche Bibliothek in München (Br. III S. 421 Kommentar zu Nr. 620) sowie die Briefe seines Onkels Giovanni Battista Bianconi an Oefeles in der Bayerischen Staatsbibliothek (Br. III S. 573 Kommentar zu Nr. 950a) beweisen, daß auch der Nachlaß Oefeles – allerdings nur der Briefteil – in die Recherchen einbezogen war.

⁷ Thesaurus librorum – 425 Jahre Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellung München 18. August bis 1. Oktober

gisierung hinausgehenden intensiven Beschäftigung mit den hier enthaltenen Materialien. Die in Unordnung geratene ursprüngliche Abfolge der Blätter wurde wiederhergestellt und anhand der Briefausgabe von Rehm und Diepolder eine genauere Bestimmung vorgenommen. Als dabei die Tatsache mehrerer unveröffentlichter Texte offenkundig wurde, kam der Gedanke an eine Edition auf. Die Bayerische Staatsbibliothek hat daher Herrn Prof. Dr. Christoph Luitpold Frommel, den Leiter der Bibliotheca Hertziana in Rom, auf das Konvolut aufmerksam gemacht und konnte durch seine liebenswürdige Vermittlung Herrn Prof. Dr. Hellmut Sichtermann vom Deutschen Archäologischen Institut in Rom und Herrn Dr. Ludwig Tavernier, damals Stipendiat an der Bibliotheca Hertziana, zur Mitarbeit gewinnen.

★

Der größte Teil des Konvolutes „Oefeleana 394“ enthält in Original oder Abschrift antiquarische Relationen Winckelmanns über die Ausgrabungen in Süditalien sowie antike Funde im übrigen Italien. Im November 1755 war Winckelmann als „Pensionaire du Roi“ des Kurfürsten von Sachsen und Königs von Polen nach Rom gekommen. Im Februar 1758 reist er – versehen u. a. mit einer Empfehlung des sächsischen Kurprinzen an seine Schwester, die Königin beider Sizilien – erstmals nach Neapel und gewinnt hier Zutritt zu den aufsehenerregenden Ausgrabungen in Herculaneum und Pompei⁸. Mit dem 31. März 1758 beginnen seine antiquarischen Relationen, die zum Vorlesen vor dem sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian und seiner hochgebildeten Gemahlin Maria Antonia Walpurgis, einer Schwester des bayerischen Kurfürsten Maximilian III. Joseph, bestimmt waren. Von den Relationen des Jahres 1758 ist die erste vom 31. 3. 1758⁹ formell an den königlichen Beichtvater Pater Leo Rauch¹⁰ und den sächsischen Hofarzt Giovanni Ludovico Bianconi¹¹ gerichtet, alle weiteren von Mai bis Ende August an Bianconi allein. Mit Winckelmanns Reise nach Florenz, wo er die Intagliensammlung des verstorbenen Baron Stosch katalogisieren wird, brechen Anfang September 1758 die antiquarischen Relationen zunächst ab. Erst in einem Brief vom 15. 2. 1760 (Br. II S. 81 Nr. 356) an Bianconi stellt Winckelmann in Aussicht, er werde den „filo del Carteggio antiquario il quale fu troncato pel Viaggio di Firenze“ wiederaufnehmen. Doch werden die folgenden Relationen über den sächsischen Staatsminister und einstigen Lehrer des Kurprinzen, Graf Josef Anton Gabaleon Wackerbarth-Salmour¹² an den sächsischen Hof geleitet und erst nach Wackerbarths Tod am 2. 6. 1761 wieder an Bianconi adressiert¹³.

Das Konvolut Winckelmanniana im Nachlaß Oefeles enthält in Abschrift bzw. Original alle im Jahre 1758 an Bianconi gerichteten Relationen, darunter zwei bisher unbekannte, sowie drei der bisher insgesamt verschollen geglaubten Relationen an Wackerbarth-Salmour.

1983. Ausstellung und Katalogredaktion: Karl Dachs und Elisabeth Klemm. Wiesbaden 1983. (Ausstellungskataloge Bayerische Staatsbibliothek. 28.) Nr. 79: Sigrid von Moisy: Winckelmann, Antiquarische Relationen.

⁸ Vgl. Carl Justi: Winckelmann und seine Zeitgenossen. 4. Aufl. Leipzig 1943, I S. 698 ff.

⁹ Br. I S. 339 ff. Nr. 207, dazu Kommentar Br. I S. 584 f.

¹⁰ Über Rauch vgl. Br. I S. 530 Kommentar zu Nr. 82.

¹¹ Über Bianconi vgl. Br. I S. 537 Kommentar zu Nr. 102. Dort zitiert u. a.: Justi 3. Aufl. 1923, I S. 362 ff. (= 4. Aufl. 1943, I S. 376 ff.) – E. Sassoli: Della vita e delle opere di G. L. Bianconi. Bologna 1885. – L. Emery: G. L. Bianconi in Germania (1744–1764). Bologna 1942. – E. Jacobs: Winckelmann und Bianconi. In: Archäologischer Anzeiger 1932, Sp. 563 ff.

¹² Über Wackerbarth-Salmour: Br. I S. 534 Kommentar zu Nr. 93. Dort zitiert: M. Paul: Graf Wackerbarth-Salmour. Diss. Leipzig 1912. – O. E. Schmidt: Minister Graf Brühl und K. H. von Heineken. Leipzig 1921, S. 227 und 312.

¹³ Zu den Relationen an Wackerbarth und später wieder an Bianconi vgl. Br. II S. 398 Kommentar zu Nr. 370.

Veröffentlichte Relationen an Bianconi (Abschriften):

1. Relation [Rom 13. 5. 1758], Br. I S. 356ff. Nr. 212: vollständige Abschrift von der Hand Oefeles.
2. Relation [Rom, Ende Mai–Anfang Juni 1758], Br. I S. 372ff. Nr. 218: Die ersten 5 Abschnitte: „I. De' Papiri antichi, II. Delle Pitture antiche, III. Delle Sculture di bronzo, IV. Delle scoperte fatte nel agro Romano, V. Dell' Aquedotto di Caserta“ liegen in Abschrift von Oefeles Hand vor, während der Abschnitt „VI. Idea della Bellezza“ fehlt.
3. Relation [Rom, Mitte Juli 1758], Br. I S. 381ff. Nr. 222: vollständige Abschrift von der Hand Oefeles.
4. Relation [Rom, Juli 1758], Br. I S. 387ff. Nr. 223: vollständige Abschrift, nicht von Oefeles Hand. Eine Bleistiftnotiz von unbekannter späterer Hand am oberen Rand der ersten Seite nennt – wohl irrtümlich – als Abschreiber Bellapascua.
5. „Relazione IV“ [Rom] 22. 7. 1758, Br. I S. 393ff. Nr. 224: vollständige Abschrift von Oefeles Hand.
6. „Relazione VII“, Rom 26. 8. 1758, Br. I S. 406ff. Nr. 231. Abschrift von derselben Hand wie die Relation vom Juli 1758 (Br. I S. 387ff. Nr. 223). Die an das Ende der eigentlichen Relation angehängten brieflichen Mitteilungen an Bianconi („A 10 del Mese venturo partirò a Firenze . . .“) sind nicht mitabgeschrieben.

Die Abschriften von Oefeles Hand weisen eine Reihe von Varianten gegenüber dem von Rehm und Diepolder veröffentlichten Text auf. Neben orthographischen Abweichungen stehen zahlreiche Flüchtigkeitsfehler, vor allem Auslassung oder Verwechslung einzelner Buchstaben, aber auch einmal eine größere Auslassung durch Haplographie. Andererseits bringt der von Oefele gebotene Text auch eine Reihe besserer Lesarten gegenüber der Ausgabe von Rehm und Diepolder. Wieweit es sich hier um stillschweigende Verbesserungen Winckelmannscher Flüchtigkeitsfehler durch Oefele handelt, wieweit um Lese- und Druckfehler der Ausgabe, läßt sich ohne Vergleich der Originalhandschriften nicht entscheiden. Eine Wiedergabe von Oefeles Abschriften erscheint jedoch als nicht lohnend.

Dieselben Beobachtungen gelten auch für die Abschriften der Relationen vom Juli 1758 und vom 26. 8. 1758 (Br. I S. 387ff. Nr. 223 und Br. I S. 406ff. Nr. 231). Ihre durch die nachträgliche Bleistiftnotiz gegebene Zuweisung an Bellapascua wird falsch sein, da die Schriftzüge eines wohl eigenhändigen lateinischen Briefes von Johannes Bellapascua¹⁴ an Matthias Bel Depontano, Wien 15. 3. 1749, im Nachlaß Oefeles¹⁵ keinerlei Ähnlichkeit erkennen lassen. Die irrige Zuweisung erklärt sich aus einem Konvolut „Bellapascuana“ im Nachlaß Oefeles¹⁶: Zwischen Exzerpten und Aufzeichnungen von Oefeles Hand liegt dort ein einzelnes Blatt mit drei Strophen aus einem italienischen Gedicht Bellapascuas an einen Freund in Venedig. Diese Abschrift, deren Schreiber mit dem Abschreiber der Relationen identisch ist, ist wohl irrtümlich für ein Autograph Bellapascuas gehalten worden. Der Abschreiber dürfte in beiden Fällen im Familien- oder Freundeskreis Oefeles zu suchen sein. Wie die Abschrift der Relation VII (Br. I S. 406ff. Nr. 231) deutlich zeigt, kann er kein Gelehrter gewesen sein, da er weder Latein noch Griechisch beherrschte. Das bereits bei Winckelmann fehlerhafte Zitat aus Properz 3, 20, 29 „me flenti

¹⁴ Johannes Bellapascua war in Nachschlagewerken nicht näher zu ermitteln. Die auf ihn bezogenen Materialien im Nachlaß Oefeles weisen ihn als Gelehrten, und zwar als Arzt aus. Es sind dies ein Brief Bellapascuas an Bel Depontano (Oefeleana 340, 2), ein Konvolut Bellapascuana von Oefeles Hand (Oefeleana 7, Tom. I) und eine Tagebuchnotiz Oefeles vom 25. 8. 1753: „Bellapascua Moguntiaci redux in Bibliothecam venit et dissertationem mihi Suam de Calculo dono dedit“ (Oefeleana 61 c (1753).

¹⁵ Oefeleana 340, 2.

¹⁶ Oefeleana 7, Tom. I.

dominae patefiunt nocte fenestras¹⁷ ist nochmals entstellt wiedergegeben („farefiunt“ statt „patefiunt“), das Zitat aus Tibull 2, 6, 39f. samt Winckelmanns falscher Stellenangabe („Propert. L. II. Eleg. 4“) gänzlich ausgelassen worden. Das griechische Zitat aus Philon ist in der Abschrift zunächst ebenfalls ausgelassen und erst nachträglich mit andersfarbiger Tinte von Oefele persönlich eingefügt worden. Ebenso ist die fehlerhafte Abschrift der unmittelbar folgenden lateinischen Übersetzung des Philon-Zitates von Oefeles Hand verbessert worden.

Bisher unbekannte Relationen an Bianconi (Autographen Winckelmanns):

1. „Quinta Relazione“, 29. 7. 1758.
2. „Relazione VI“, 5. 8. 1758. Die ersten 1½ Seiten liegen zugleich in einer Abschrift Oefeles vor, die mit dem Ende einer Seite mitten im Satz abbricht („Parlando della stanza del bagno volevo“).

Entgegen Rehms Vermutung¹⁸ sind damit zwischen den beiden bisher bekannten, von Winckelmann als „Relazione IV“ und „Relazione VII“ bezeichneten, auf den 22. 7. 1758 und den 26. 8. 1758 datierten Relationen tatsächlich zwei weitere Relationen anzusetzen. Aufgrund der bisher vorliegenden fünf, nicht vier Relationen in der Zeit vom Mai bis zum 22. 7. 1758¹⁹ sowie Winckelmanns Gepflogenheit, die römische Zahl IV in der Form IIII zu schreiben, nahm Rehm an, Winckelmann habe sich in der Zählung geirrt, beim Setzen des zweiten Strichs von Zahl IIII aber gemerkt, daß er sich ja anschieke, die 5. Relation zu schreiben; nun habe er, da er nicht gut fünf Striche setzen konnte, den zweiten in ein V verwandelt und vergessen, den ersten zu tilgen und somit die falsche Zahl stehen lassen. Die andere Möglichkeit, Winckelmann habe zunächst richtig V geschrieben, dann, unsicher geworden, durch einen vorgesetzten Strich in IV verbessert, erschien Rehm weniger wahrscheinlich, da die Ziffer in der Handschrift keinen gedrückten Abstand zum Wort „Relazione“ zeigt. Mit der Auffindung der beiden bisher verschollenen Relationen entfällt die komplizierte Konjektur Rehms. Offensichtlich hat sich Winckelmann allerdings in der Zählung der ersten 5 Relationen geirrt, von der fälschlich mit „IV“ bezeichneten Relation vom 22. 7. 1758 an aber folgerichtig weitergezählt. Daß Winckelmann in seinen Briefen an Walther vom 26. 9. 1758 (Br. I S. 416 Nr. 236) und an Hagedorn vom 25. 11. 1758 (Br. I S. 438 Nr. 257) ganz richtig wieder von acht Relationen spricht, kann mit einem Wahrnehmen seines Irrtums in der Zählung erklärt werden oder auch – wie das bereits Rehm zur Aufrechterhaltung seiner Vermutung tun mußte – mit einem Einbeziehen der an Rauch-Bianconi gerichteten verlorenen Relation vom 31. 3. 1758 (Br. I S. 339ff. Nr. 207).

Ebenso erweisen sich die Vermutungen Rehms über die Zuweisung einzelner Textstellen aus Amaduzzis Erstveröffentlichung der Relationen²⁰, die keine Entsprechung in den Handschriften der Biblioteca Accademica in Savignano finden, als hinfällig²¹. Zum Teil wird es sich hier vielmehr, wie Rehm selbst alternativ vorschlug, um redaktionelle Zusätze Amaduzzis handeln. Auch Winckelmanns Eingehen auf den Tod Richters, das sich aus Bianconis Antwort vom 28. 10. 1758²² erschließen läßt, kann nur aus einem Begleitbrief zu den Relationen stammen, nicht aber aus ihnen selbst.

Drei zum Teil unveröffentlichte Relationen an Wackerbarth-Salmour (Autographen Winckelmanns bzw. Abschrift):

¹⁷ Richtig: Nec flenti dominae patefiant nocte fenestras. – Rehm bringt im Kommentar Br. I S. 605 Nr. 231 irrtümlich die Stellenangabe: „Propert. l. 3. Eleg. 18, Schluß“.

¹⁸ Br. I S. 591f. Kommentar zu Nr. 212.

¹⁹ Br. I S. 356ff. Nr. 212; I S. 372ff. Nr. 218; I S. 381ff. Nr. 222; I S. 387ff. Nr. 223 und I S. 393ff. Nr. 224.

²⁰ In: Antologia Romana. VI. 1780.

²¹ Br. I S. 400 Nr. 225a und im Kommentar dazu, Br. I S. 603f.

²² Ebenfalls Br. I S. 401 Nr. 225a und im Kommentar dazu, Br. I S. 604.

Die Relationen an Wackerbarth galten bisher als insgesamt verloren²³, ihre Existenz war lediglich aus Erwähnungen in Briefen bekannt. Am 26. Juli 1760 schreibt Winckelmann an Stosch (Br. II S. 95 Nr. 370): „Wackerbarth hat dem Churprinzen meine zwo letzte Schreiben an ihn gelesen und er läßt mir wissen, daß es dem Prinzen angenehm seyn würde Nachrichten von Alterthümern zu haben.“ Ebenso heißt es in einem Brief an Graf Büнау, Rom 21. 2. 1761 (Br. II S. 119 Nr. 389): „... ich unterhalte einen öfteren Briefwechsel mit dem Hofe, sonderlich durch Ueberschickung ausführlicher Nachrichten von Entdeckungen in Alterthümern für S. H. den Chur-Prinzen, und diese in Ital. Sprache“, und an Bianconi, [Rom 2. Hälfte Februar 1761] (Br. II S. 122f. Nr. 391): „... una lunga Omelia mia mandata al S. E. il Sigr. Conte“. Weitere Erwähnungen finden sich in den Briefen an Wiedewelt, Rom 14. 4. 1761 (Br. II S. 140 Nr. 402), an Feronce [Rom Anfang Juni 1761] (Br. II S. 153 Nr. 417) und an Stosch, Rom 26. 6. 1761 (Br. II S. 164 Nr. 428).

Von den drei wiederentdeckten Relationen an Graf Wackerbarth-Salmour sind zwei – davon eine fälschlich – auf das Jahr 1761 datiert, die dritte undatiert, aber auf Grund ihres Inhalts ebenfalls auf den Anfang des Jahres 1761 anzusetzen:

1. Relation mit dem Incipit: „Nell' ultima mia notizia antiquaria diedi qualche cenno d'una scoperta insigne tenuta in gran segretezza ...“ Es handelt sich hier um eine Abschrift von Oefeles Hand mit einem Vermerk links oben auf S. 1: „Copie d'une Lettre de mr. Winckelmann à M^r. le Comte de Wackerpart. 1761.“ Winckelmann berichtet hier von der Auffindung eines angeblich antiken, später als Fälschung von Anton Raphael Mengs erwiesenen Gemäldes²⁴, auf dem Juppiter Ganymed küßt. Die Abschrift enthält das Kernstück der Relation vom 15. November 1760, die 1970 von Gian Biagio Furiozzi nach einem bis dahin unbekannten Autograph Winckelmans in der Biblioteca Augusta di Perugia veröffentlicht wurde²⁵, während der Anfangs- und Schlußteil des Originals in der Abschrift fehlen. Die von Oefeles gegebene Datierung 1761 beruht also auf einem Irrtum; eine wesentliche Ergänzung zum Original bedeutet dagegen Oefeles Hinweis auf den Empfänger Graf Wackerbarth-Salmour, dessen Identität durch das Fehlen aller näheren Angaben (bekannt war nur die Anrede „Eccellenza“) bisher nicht ermittelt werden konnte²⁶. Im rechten oberen Eck der ersten Seite hat Oefeles die Ziffer „VI“ notiert. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist dies ein Hinweis darauf, daß es sich bei der vorliegenden Relation um die sechste, die an Graf Wackerbarth gerichtet wurde, handelt. – Das Mittelstück der Relation wird, da Winckelmans Originalhandschrift an relativ entlegenem Ort und nur ganz knapp kommentiert ediert wurde, hier nochmals nach der Abschrift Oefeles gebracht.
2. „Scoperte di Antichità“: Die Relation liegt als Autograph Winckelmans vor, zugleich aber auch in einer Abschrift von Oefeles Hand, auf deren Rand vermerkt ist: „Joanne Winckelmanno autore ad Comitum de Wackerbart Salmur“. Sie ist undatiert, kann jedoch auf Grund ihres Inhalts auf Anfang des Jahres 1761 angesetzt werden: Winckelmann teilt am Anfang der Relation mit, daß der bisher vermißte Kopf der neulich aufgefundenen Venus des Menophantos aufgetaucht sei, ebenso Stücke der Arme und beiden Hände, aber ohne die Finger. Dieselbe Mitteilung findet sich in einem Brief an Stosch vom 3. Januar 1761 (Br. II S. 110 Nr. 380): „In Sachen welche die Alterthümer betreffen berichte Ihnen, daß sich der Kopf der schönen Venus mit dem Namen des Künstlers, von welcher ich Ihnen geschrieben, gefunden hat, nebst den größten Stücken der Arme und der beyden Händen, aber ohne Finger“. In den

²³ Br. II S. 398 Kommentar zu Nr. 370.

²⁴ Br. II S. 403f. Kommentar zu Nr. 377.

²⁵ Gian Biagio Furiozzi: Una relazione inedita di Giovanni Winckelmann. In: *Paragone. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura* 21, Nr. 243, 1970, S. 67ff.

²⁶ Vgl. dazu ausführlicher Hellmut Sichtermann im Kommentar S. 34 dieses Bandes.

Briefen vom 14. 6. 1760 (Br. II S. 90 Nr. 364) und vom 15. 7. 1760 (Br. II S. 94 Nr. 369), die ebenfalls von der Auffindung der Venus des Menophantos berichten, ist dagegen der Kopf noch als fehlend erwähnt. Das Original der Relation trägt auf Seite 1 links oben von Winckelmanns Hand die Zahl „IX“. Winckelmann spricht zudem im ersten Satz von „miei Ragguagli precedenti“. Die Relation ist demnach auf den Anfang des Jahres 1761 anzusetzen, nach der mit Ziffer „VI“ nummerierten.

3. „Relazione antiquaria“ 14. 2. 1761: Es liegt wiederum das Original von Winckelmanns Hand vor. Daneben gibt es ein Blatt von Oefeles Hand mit der Notiz „Joanne Winckelmanno Autore ad C: de Wackerbarth-Salmur“. Auf demselben Blatt hat Oefeles offensichtlich mit der Abschrift begonnen, jedoch nach der Angabe des Datums, der Überschrift „Relazione antiquaria“ und der Angabe der Ziffer „I“ für den ersten Abschnitt der Relation abgebrochen. Die neu aufgefundene Relation vom 14. 2. 1761 kann identisch sein mit der „lunga Omelia mia mandata al S. E. il Sigr. Conte“, die Winckelmann in seinem Brief an Bianconi aus der zweiten Hälfte des Februar erwähnt (Br. II S. 122 Nr. 391).

Außer den Relationen an Bianconi und Wackerbarth-Salmour liegt auch ein eigenhändiger Brief von Winckelmann an Bianconi vom 14. 11. 1761 vor. Der Brief war bisher nur durch den undatierten eigenhändigen Entwurf in der Bibliothèque Nationale in Paris bekannt (Br. II S. 190 ff. Nr. 452). Der Text des abgesandten Briefes weicht mehrfach von dem des Entwurfes ab und bringt auch die im Entwurf fehlenden Schlußfloskeln. Er wird daher nochmals veröffentlicht.

Der andere Teil des Konvolutes „Oefeleana 394“ besteht aus einer 10 Seiten langen, bisher verschollenen „Descrizione della Villa dell' Em^o. Alessandro Albani“ von Winckelmanns Hand. In den Briefen der Jahre 1760–1766²⁷ hat Winckelmann des öfteren eine ausgearbeitete Beschreibung der Villa, die in den Jahren 1747–1767²⁸ für Kardinal Albani, seinen römischen Mäzen erbaut wurde, in Aussicht gestellt. Doch ist es nie zu einer Verwirklichung dieses Vorhabens gekommen, Winckelmann hat lediglich einen großen Teil der Kunstwerke in seinen 1767 erschienenen „Monumenti antichi inediti“ beschrieben.

Die bisher eingehendste Teilbeschreibung liegt in einem Sendschreiben Winckelmanns an Stosch, [Rom] 10. 4. 1761 (Br. II S. 134 ff. Nr. 400) vor. Zu Beginn dieses Sendschreibens kündigt Winckelmann an: „Ich werde diese Beschreibung in drey Stücke faßen: das Erste wird Ihnen einen Begriff von den vornehmsten Theilen der Villa und von den Gebäuden und deren Auszierung geben; das Zweyte wird Anmerkungen über die Kunst bey den drey alten Völkern, den Egyptern, Hetruriern und Griechen, welche dieselbe vornehmlich geübet haben, enthalten, und diese Anmerkungen sind über Statuen und erhobene Arbeiten dieser Villa gemachet. In dem Dritten Stücke werde ich von anderen Werken der alten Kunst daselbst reden, die theils wegen der Schönheit der Zeichnung und Ausarbeitung, theils wegen der Vorstellung merkwürdig sind; und zugleich werde ich andere in Absicht der Fabel-Geschichte und der Gebräuche seltene Stücke berühren. Ich nehme mir die Freyheit einiger Scribenten, welche mit dem Zweyten Theile ihrer Schrift eher als mit dem Ersten hervorgetreten sind, und fange an, Ihnen das

²⁷ An Stosch 26. 7. 1760 (Br. II S. 95 Nr. 370), an Stosch 30. 8. 1760 (Br. II S. 98 Nr. 372), an Stosch 15. 12. 1760 (Br. II S. 109 Nr. 379), an Stosch 3. 1. 1761 (Br. II S. 110 Nr. 380), an Graf Büнау 14. 3. 1761 (Br. II S. 125 f. Nr. 393), an Stosch 10. 4. 1761 (Br. II S. 134 Nr. 399), an Stosch 10. 4. 1761 (Br. II S. 134 ff. Nr. 400), an J. J. Volkmann 3. 3. 1762 (Br. II S. 212 Nr. 471), an Usteri 20. 1. 1764 (Br. III S. 10 Nr. 627), an unbekannt, 1764 oder 1765 (Br. III S. 76, Nr. 688b), an Stosch, zwischen dem 14. und 21. 2. 1765 (Br. III S. 80 f. Nr. 690), an Schlabbrendorf 16. 8. 1766 (Br. III S. 199 Nr. 790). – Vgl. auch den Kommentar Br. II S. 398 Nr. 370 und Br. II S. 416 f. Nr. 399.

²⁸ Vgl. Justi 1943, II S. 91 ff. – Steffi Röttgen: Die Villa Albani und ihre Bauten. In: Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung. Hrsg. von Herbert Beck und Peter C. Bol. Berlin 1982, S. 59 ff.

Zweyte Stück mitzutheilen; die andere beyde Stücke werde ich nach jenem senden.“ Die nun folgende Ausführung des „Zweyten Stücks“ ist ihrerseits wiederum in drei Abschnitte gegliedert: die „Lehre von der Kunst des Alterthums unter den Egyptern, Hetruriern und Griechen, durch die Werke dieser Villa bestimmt und erläutert, und wir haben also drey Classen der Kunst.“

In seinem Begleitbrief an Stosch, ebenfalls auf den 10. 4. 1761 datiert (Br. II S. 134 Nr. 399), hatte Winckelmann Stosch die Erlaubnis erteilt, dieses Sendschreiben in die „Berlinische Bibliothec“ einrücken zu lassen. Er hatte gleichzeitig erklärt, er gedenke „von der völligen Beschreibung dieser Villa . . . hernach eine besondere vollständigere Abhandlung zu machen“. Auf dieses Vorhaben wird Winckelmann ein Jahr später in einem Brief an J. J. Volkmann, Rom 3. 3. 1762 (Br. II S. 212 Nr. 471) zurückkommen: „Es muß in einer Berliner Monatsschrift²⁹ der Anfang von der Beschreibung der Villa des Cardinals, von mir aufgesetzt, eingerückt seyn. Lesen Sie dieselbe. Ich werde sie endigen. Es wird auch die Villa künftigen Sommer geendiget werden.“ Doch hat, jedenfalls nach unserem heutigen Überlieferungsstand, Winckelmann dieses Vorhaben nie in die Tat umgesetzt.

Neben diesem Fragment einer Beschreibung der Villa Albani für Baron Stosch muß, wie aus erhaltenen Briefen Winckelmans und seines Schweizer Freundes Leonhard Usteri zu erschließen ist, gleichzeitig noch ein weiterer Entwurf in italienischer Sprache entstanden sein. Diesen hatte Usteri während seines Aufenthaltes in Rom im Frühjahr 1761, der am 25. April zu Ende ging³⁰, benutzt und exzerpiert. Als im Herbst 1763 der junge Johann Heinrich Füssli, der spätere Schweizer Historiker und Staatsmann, nach Italien reist³¹, schreibt ihm Usteri am 11. 10. 1763: „Hr. Winkelmann hat in italienisch eine Beschreibung der Villa Albani gemachet, davon ich einen Auszug in verschiedenen Briefen an Freunde übersandt habe, allein itzo bringe ich diese Briefe nicht wieder zusammen, darum wollte ich Ihnen rathen, diese gantze Beschreibung abschreiben zu lassen, Hr. W. wird Ihnen dieses wohl erlauben.“ Usteri greift dasselbe Thema nochmals in einem weiteren Brief vom 26. 12. 1763 an Füssli, der inzwischen Anfang Dezember in Rom angekommen ist und Winckelmans Bekanntschaft gemacht hat³², auf: „Vergessen Sie nicht nach der Beschreibung der Villa Albani des Hrn. W. zu fragen. Sie ist italienisch geschrieben, senden Sie mir wenigstens ein Exemplar mit der Post, ich wollte sie ins Deutsche übersetzen. Ist der Besitzer derselben³³ nicht ein lebenswürdiger Kenner der Künsten?“³⁴ Auf diesen Wunsch Usteris, den Füssli offensichtlich an Winckelmann weitergegeben hat, geht Winckelmann am 20. 1. 1764 in einem direkten Schreiben an Usteri ein (Br. III S. 10 Nr. 627): „Die Beschreibung der Villa des Hrn. Cardinals ist sehr unvollständig und war damahls gut genug, einem Prinzen vorgelesen zu werden, sie war aber nicht vollständig, auch die Villa selbst war weniger geendiget, und ist es noch nicht, wird es auch niemahls werden. Es kann sich also

²⁹ Hier irrt Winckelmann, das Sendschreiben an Stosch mit seiner Teilbeschreibung der Villa Albani ist erst 1781 abgedruckt worden. Vgl. Br. II S. 416 Kommentar zu Nr. 399 und Br. II S. 448 Kommentar zu Nr. 471.

³⁰ Vgl. Winckelmans Brief an Gessner, Rom 25. 4. 1761 (Br. II S. 146 Nr. 409): „Der Ihrige und der Meinige theure Usteri reiset heut von Rom ab.“

³¹ Vgl. Alfred König: Johann Heinrich Füssli 1745–1832. Weltanschauung eines Zürcher Politikers im 18. Jahrhundert. Diss. Zürich 1959, S. 64 ff. – Justi 1943, II S. 256 ff. – Vgl. Br. II S. 344 Nr. 591, II S. 352 Nr. 601, II S. 354 Nr. 604, II S. 357 Nr. 608, II S. 357 f. Nr. 609, II S. 362 Nr. 613.

³² Während Winckelmans Brief vom 26. 11. 1763 an Usteri (Br. II S. 357 f. Nr. 609) immer noch in Erwartung J. H. Füsslis geschrieben ist, meldet er dessen Ankunft am 14. Dezember 1763 an C. Füssli und Usteri (Br. II S. 362 Nr. 613).

³³ Offensichtlich Winckelmann selbst. Dagegen fragt Rehm Br. III S. 424 Kommentar zu Nr. 627: „Wer ist gemeint?“

³⁴ Beide Briefe sind zitiert Br. III S. 424 Kommentar zu Nr. 627.

Fueßli üben von derselben zu sagen, was Sie und das Publicum zu wissen verlangen, und hier findet er zu sagen.“

Die Handschrift der neu aufgefundenen Beschreibung der Villa Albani trägt keinerlei Datum oder Hinweis auf ihren Empfänger. Doch läßt die Tatsache ihrer Überlieferung in einem Konvolut zusammen mit den Relationen an Bianconi und Wackerbarth vermuten, daß auch sie zum Vorlesen vor dem sächsischen Kurprinzen bestimmt und an einen der beiden Verbindungsmänner Winckelmanns am Dresdner Hof – wahrscheinlich Wackerbarth, der zu dieser Zeit auch die Relationen empfing – gerichtet war. Ihre Datierung ergibt sich aus einem Vergleich mit der fragmentarischen Beschreibung der Villa im Sendschreiben an Stosch vom 10. 4. 1761 (Br. II S. 134ff. Nr. 400). Die Beschreibung der Villa im Nachlaß Oefele ist in eben die drei Abschnitte eingeteilt, die Winckelmann Stosch angekündigt hatte. Ebenso läßt der Aufbau des in beiden Beschreibungen ausgeführten zweiten Abschnitts (Anmerkungen über die Kunst bei den drei alten Völkern) sowohl im Ganzen wie auch in den Details eine weitgehende Übereinstimmung erkennen. Es ist daher anzunehmen, daß die neu aufgefundene „Descrizione della Villa dell' Em^o. Alessandro Albani“ mit der von Usteri vor dem 25. 4. 1761 eingesehenen italienischen Fassung identisch ist. Der in Winckelmanns Brief vom 20. 1. 1764 erwähnte Prinz, dem sie vorgelesen werden sollte, ist dann mit dem sächsischen Kurprinzen gleichzusetzen³⁵.

*

Wie ist der Münchener Hofbibliothekar Oefele in den vorübergehenden bzw. ständigen Besitz der Winckelmannschen Berichte gekommen? Aufschluß darüber gibt eine Notiz Oefeles auf einem leeren Blatt vor der Abschrift der ersten Relation an Bianconi [13. 5. 1758] (Br. I S. 356ff. Nr. 212): „Excerpta Ex Joannis Winckelmannj Saxonis Epistolis variis ad Joannem Ludovicum Bianconium Cons: & Med: Regis Polon. Felix Oefelius horis nocturnis properè descripsit Mense Aug: MDCCLXI.“ Oefeles Abschrift fällt also in die Zeit des zweijährigen Aufenthaltes des kgl. polnischen und kurfürstlich sächsischen Hofes in München von Januar 1760 bis Januar 1762. Als die preußischen Truppen 1759 während des Siebenjährigen Krieges die sächsische Hauptstadt Dresden besetzt hatten, war der dortige Hof – mit Ausnahme des Kurfürsten Friedrich August II., der in Warschau weilte, – nach Bayern geflüchtet und Anfang Januar in München eingetroffen³⁶. Zum Münchener Hof bestanden enge verwandtschaftliche Bande: Der bayerische Kurfürst Maximilian III. Joseph war mit Maria Anna von Sachsen, einer Tochter Friedrich Augusts II., verheiratet, des bayerischen Kurfürsten Schwester Maria Antonia Walpurgis mit dem sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian. Im Gefolge des sächsischen Kurprinzenpaares befanden sich auch der sächsische Hofarzt Giovanni Ludovico Bianconi und Minister Graf Wackerbarth-Salmour, der am 2. Juni 1761 in Schloß Nymphenburg bei München starb.

Als Beamter des kurfürstlichen Hofes in München nahm Oefele an den politischen und gesellschaftlichen Ereignissen lebhaften Anteil. Am 5. Januar 1760 vermerkt er in seinem Tagebuch³⁷: „Adventus dimidiâ post quartam p[r]omeridianam Antoniae Principis Electoralis Saxonicae cum Principe Marito et tribus Electricis Sororibus Elisabetha, cunigunda et Christinâ“ und berichtet weiter über ein rechtzeitig entdecktes und unterdrücktes Feuer, das in der Nacht durch die Unachtsamkeit einer Magd unter den Schlafzimmern der drei kursächsischen Prinzessinnen ausgebrochen war. Vier Tage später macht Giovanni Ludovico Bianconi einen Besuch in der kurfürstlichen Bibliothek, bittet um die Ausleihe einer Pergamenthandschrift des Dioscorides und erzählt von den Bibliotheken der Grafen Brühl und Büнау in Sachsen: „Bianconius Princ.

³⁵ Für eine engere Eingrenzung der Datierung vgl. Tavernier S. 75ff. dieses Bandes.

³⁶ Vgl. Wittelsbach und Bayern. III, 2: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat. Hrsg. von Hubert Glaser. München, Zürich 1980, S. 9ff.

³⁷ Bayerische Staatsbibliothek, Oefeleana 61 c (1760).

Elect. Sax. Medicus mecum in Bibliothecâ fuit in Summo frigore. rogavit sibi ad tempus proditari codicem nostrum membr. in 4. Dioscoridis Latine versj saec. Nono, qui fuit Marcelli virgilii, postea cardinalis capuanj, denique Widmestadij³⁸. conferre vult cum versione Leonicenj etc. mutuum Simul dedj catalogum MSC Graec: narravit de Bibliotheca Brühliana eam non esse usque adeo Selectam, sed Binavianam Longè excedere raritate bonitate et copia omnes hactenus notas quae quidem sint in privatorum manibus. Eam vendendam cum ei ex ore filii narrâsem, reposuit Palatinum inter Emptores nomen suum professum, sed id negotium postea in irritum cecidisse.³⁹

Mit diesem Besuch in der kurfürstlichen Hofbibliothek erneuert Bianconi seine auf das Jahr 1750 zurückgehenden Kontakte zu Oefele. Im April 1750 hatten er und sein Onkel, der Bologneser Gelehrte Giovanni Battista Bianconi, Oefele in München anlässlich eines kurzen Aufenthaltes auf der Durchreise von Bologna nach Dresden, wo Giovanni Ludovico einen Ruf als Leibarzt des Königs annahm, kennengelernt⁴⁰. In Aufzeichnungen für seine Söhne vom 11. 4. 1750⁴¹ erzählt Oefele, er habe an diesem Tag die beiden Gelehrten („viros ad omnem humanitatem factos et graecâ Latinâque Literaturâ non perfunctoriè Tinctos, sed ut genuina purpura, imbutos“) in der Bibliothek empfangen und ihnen die von ihm verwalteten Schätze an Handschriften und Inkunabeln gezeigt. Von besonderem Interesse sei für den Onkel eine Handschrift der Chronik des Georgios Phrantzes, für den Neffen eine Handschrift von C. Celsus' Büchern „de re medica“ gewesen⁴². In diesen Stunden in der Bibliothek seien die „fundamenta amicitiae“ gelegt worden, „quae nunquam arctius quam Musis parariis contrahitur“, und er habe den Neffen, der ihn auch bei sich zu Hause besucht habe, „animo mihi amicissimo propensißimoque“ entlassen. Seinen ersten Brief aus Dresden vom 15. Mai 1750 an Oefele⁴³ beginnt Giovanni Battista Bianconi mit der dankbaren Erinnerung: „Humanitatis tuae, cuius brevi morae nostrae istic tempore non breve experimentum cepimus, recordatio etiamnunc animo meo haeret“, und bittet im folgenden Oefele, seinen Einfluß für die Fernleihe der Handschriften des Phrantzes und Celsus nach Dresden geltend zu machen. Oefele hat dieser Bitte entsprochen; es entspann sich ein weiterer freundschaftlicher Briefwechsel, der jedoch im Sommer 1752 abbrach, nachdem die Handschriften aus Dresden bzw. Bologna, wohin Giovanni Battista noch im Jahr 1750 zurückgekehrt war, wieder in der Münchener Hofbibliothek eingelaufen waren. Erst 7½ Jahre später knüpft der Neffe Giovanni Ludovico anlässlich seines Münchener Aufenthaltes im Gefolge des sächsischen Kurprinzenpaares die abgerissene Verbindung wieder an.

In der Folge entwickelt sich – wie Oefeles Tagebücher zeigen – eine nähere Beziehung des Münchener Hofbibliothekars zum kursächsischen Hof und insbesondere zu Bianconi. Am 31. Januar 1760 wird Oefele durch Bianconi und den kurfürstlich bayerischen Kämmerer und Generaladjutanten Graf Carl v. Daun offiziell am sächsischen Hof vorgestellt: „ad Osculum manûs Serenißimae Principis Elect. saxonicae admissus sum, adducente Bianconio & Comite de Daun.“⁴⁴ Auch später teilt Oefeles Tagebuch⁴⁵ immer wieder Einzelheiten aus dem Leben des

³⁸ Clm 337 der Bayerischen Staatsbibliothek.

³⁹ Tagebuch Oefeles, Oefeleana 61 c (1760).

⁴⁰ Vgl. die Festrede von E. Jacobs über Winckelmann und Giovanni Ludovico Bianconi in: Archäologischer Anzeiger 1932, I/II, S. 577: „Bianconi verließ Augsburg [wo er von 1744 an als Leibarzt des Fürstbischofs gewirkt hatte] am 6. Oktober 1749, um zunächst in Italien sich zu erholen. Er vertiefte sich dort in Studien über Celsus' Medicina. Erst im Jahre 1750 kam Bianconi in Dresden an.“

⁴¹ Oefeleana 468.

⁴² Cod. graec. 239 (Phrantzes bzw. richtiger Sphrantzes) und Clm 69 (Celsus) der Bayerischen Staatsbibliothek.

⁴³ Die Briefe Giovanni Battista Bianconis an Oefele sind im Original unter der Signatur Oefeleana 63b (Bianconi, Giovanni Battista, die Gegenbriefe Oefeles im Konzept unter Oefeleana 63a (Bianconi, Giovanni Battista aufgestellt).

⁴⁴ Tagebuchnotiz vom 31. 1. 1760, Oefeleana 61 c (1760).

⁴⁵ Die Tagebücher der Jahre 1760–1762 tragen die Signatur: Oefeleana 61 c (1760, 1761 und 1762).

sächsischen Hofes in München mit, erwähnt Bianconis Bücherentleihungen, seine Reisen im Auftrag seines Hofes usw., den Tod Wackerbarths am 2. Juni 1761 und schließlich Ende Januar 1762 die Abreise des kursächsischen Hofes. Zum 22. Januar 1762 notiert Oefele: „*Amalia Saxonica Principis Elect. Filiola hinc Dresdam discessit, Exulum Prodroma*“ und zum 25. Januar: „*sub vesperum vale mihi dixit Bianconius circa medium noctis hinc in Saxoniam disceburus*“ und „*Hâc nocte, vel potius horâ primâ post medium noctis, diej 26. Hinc in Saxoniam redierunt Princeps Electoralis Sax: Fridericus cum conjugè antonia Electoris sorore et tribus Sororibus Suis Elisabetha, Cunigunda et Christina, postquam annis duobus et diebus viginti apud nos commorati Sunt.*“

Ohne Zweifel verdankt Oefele seinen Kontakten zum sächsischen Hofstaat den Zugang zu den mit nach München gebrachten Berichten Winckelmanns. Dennoch muß in der Überlieferungsgeschichte im einzelnen manches ungeklärt bleiben. So läßt sich nicht einmal mit Sicherheit sagen, ob Oefele die Winckelmannschen Blätter unmittelbar aus den Händen ihrer Empfänger Bianconi und Wackerbarth oder über eine weitere Mittelsperson am sächsischen Hof erhalten hat. Graf Wackerbarth war bereits am 2. Juni 1761 in Nymphenburg verstorben; geht man davon aus, daß Oefele die an diesen gerichteten Relationen gleichzeitig mit denen an Bianconi abgeschrieben hat – nähere Hinweise für den Zeitpunkt der Abschriften fehlen sowohl in den Abschriften selbst wie in Oefeles Tagebuch – so waren bereits einige Wochen seit Wackerbarths Tod verstrichen. Bianconi aber hielt sich im Sommer 1761 in offiziellem Auftrag in Rom auf, um durch Verkauf von Edelsteinen die Finanznot des sächsischen Hofes zu beheben. Am 14. Juli 1761 hatte Oefele in seinem Tagebuch notiert: „*Bianconius hoc manè in Italiam profectus est romam versus reliquiis fortunae Saxonicae onustus ut gemmas inauret. huc ventum est!*“ Das genaue Datum seiner Rückkehr meldet Oefele nicht, doch kann sie nicht vor September erfolgt sein, wie aus zwei Briefen Winckelmanns hervorgeht. Am 26. 9. 1761 bittet Winckelmann seinen Verleger Walther, die Briefe an ihn zur Verringerung der hohen Briefkosten in Deutschland an Hofrat Bianconi in München zu adressieren und zusammen mit den Briefen an den kurprinzlichen Hof dahin gehen zu lassen, und er fährt fort: „Gedachter Bianconi ist den August=Monat hier in Rom gewesen, und hat gesucht, das vornemste zu sehen.“⁴⁶ Auf Bianconis Aufenthalt in Rom bezieht sich möglicherweise auch Winckelmanns Brief an L. Usteri vom 3. 10. 1761: „An meine Diss. habe ich noch nicht denken können. Denn meine Ruhe zu Castello wurde nach 12 Tagen gestört durch jemanden von dem Hofe des Chur=Prinzen welcher nach Rom kam, und über einen Monat hier blieb.“⁴⁷ Wenn Oefele die Berichte Winckelmanns von Bianconi noch vor dessen Abreise erhalten hat, so standen ihm zumindest zwei Monate (und warum nicht noch eine zusätzliche Zeit nach Bianconis Rückkehr?) für die Anfertigung einer Abschrift zur Verfügung. Nicht ohne weiteres verständlich – es sei denn durch die Annahme einer extremen beruflichen Belastung – wäre dann Oefeles Bemerkung, er habe diese Briefe zu nächtlicher Stunde in Eile („*horis nocturnis propere*“) abgeschrieben – eine Eile, die durch die Flüchtigkeit der Abschriften bestätigt wird. Vielleicht erklärt sich die Hast beim Abschreiben dadurch, daß Oefele in Bianconis Abwesenheit und ohne dessen Wissen die Winckelmannschen Berichte durch einen Mittelsmann nur für kurze Zeit ausgehändigt erhielt. Über die Person eines solchen Vermittlers sind allerdings keinerlei Vermutungen möglich; der wohl irrig als Bellapascua bezeichnete Abschreiber der Relationen vom Juli und August 1758 (Br. I S. 387ff. Nr. 223 und I S. 406ff. Nr. 231) dürfte dabei sicherlich keine Rolle gespielt haben. Andererseits ist der zeitlich späteste Winckelmann-Text in Oefeles Nachlaß, der eigenhändige Brief vom 14. No-

⁴⁶ Br. II S. 176 Nr. 440.

⁴⁷ Br. II S. 184 Nr. 444. Rehm vermutet in dem „jemand“ Bianconi oder den Prinzen Sulkowsky, Br. II S. 438 Kommentar zu Nr. 444.

vember 1761 an Bianconi, erst Monate nach dessen Rückkehr aus Italien geschrieben und nach München abgesandt worden. Er kann wohl nur durch Bianconi selbst in Oefeles Hände gekommen sein. Der Grund für eine solche Divergenz könnte in Winckelmanns Bitte an Bianconi hinsichtlich der Relationen liegen, „di leggerle a S.A.R. e a S.E. il Conte di Wackerbarth ma a nessun' altra persona nel mondo“ (Brief vom 15. 2. 1760, Br. II S. 81 Nr. 356). Sofern Bianconi sich strikt daran gehalten hat, durfte er Oefeles zwar unbedenklich den persönlichen Brief vom 14. November 1761 zugänglich machen, nicht aber die an ihn gerichteten Relationen.

Nicht völlig klären läßt sich auch die Frage, wie einige Originale von der Hand Winckelmanns in dauerndem Besitz Oefeles verblieben sind. Handelt es sich hier um ein Geschenk an Oefeles – wenigstens im Fall der an Bianconi gerichteten Briefe und Relationen? Von der freundschaftlichen Verbundenheit der beiden Gelehrten zeugt ja auch Bianconis Abschiedsgeschenk an Oefeles: „Bianconius memoriae ergo gemma sardâ, quae michaelis angeli annulum refert, me donavit“ (Tagebuch vom 24. 1. 1762). Dennoch ist diese Annahme zumindest für die Relationen nicht sehr wahrscheinlich. Aus dem Briefwechsel zwischen Winckelmann und Bianconi geht klar hervor, daß Bianconi bereits frühzeitig mit dem Gedanken einer Veröffentlichung der antiquarischen Relationen gespielt hat. Am 23. Oktober 1758 schreibt er von Dresden aus an Winckelmann: „Io sono intento a fare un trasunto delle relazioni antiquarie da lei gentilmente scritte, e farne una lettera, che m' è stata domandata per un giornale Tedesco, che stampasi a Lipsia. Spero, che ella non avrà nessuna difficoltà. Mi risponda però subitamente, e mi dica, se vuole, che le apponga il di lei nome. Io non dirò in essa che quello che ella mi ha scritto, ne farò che darle une sommaire epistolaire“ (Br. IV S. 75 Nr. 40). Am 16. 11. 1758 erteilt Winckelmann Bianconi seine Einwilligung zur Publikation: „Se Ella si piglia la briga di pubblicare le mie relazioni, mi farà onore: io vi rinunzio. In qualunque maniera le troverà di qualche utilità per contentare la curiosità del Pubblico, Ella è Padrone di disporne con pieno arbitrio. Io per me non ho nemmeno tempo di respirare e la sera non posso staccarmi da casa per poter ritoccare e copiare l'operetta mia“ (Br. I S. 437 Nr. 254). Bianconis Vorhaben erwähnt Winckelmann auch in einem Brief an Hagedorn vom 25. 11. 1758: „Il Signor Bianconi hat mir geschrieben, daß er aus meinen Relationen, deren ich 8 eng geschriebene Bogen eingeschickt habe, einen Auszug machen wolle. Ich finde nichts dawider einzuwenden. Unterdeßen wenn man verfahren wäre, wie ich hoffte, so hätte ich noch einmal so viel einschicken können, und eben so viel aus Florenz. Sie werden mich verstehen“ (Br. I S. 438 Nr. 257).

1¼ Jahre später kommt Winckelmann in jenem Brief vom 15. 2. 1760, in dem er Bianconi eine Fortsetzung des „filo del Carteggio antiquario il quale fu troncato pel Viaggio di Firenze“ ankündigt, nochmals auf den Publikationsplan zurück: „non sarebbe dovere di lasciare andare in obblivione molte notizie che ho raccolte per tesserne diverse operette per cui ho le semi sparsi, ma

Vitae summa brevis

Spem nos vetat inchoare longam.

Senta però preventivamente le condizioni sine quibus non; e questi sono: Se Ella troverà le Lettere non indegne del suo compatimento, di leggerle a S.A.R. e a S.E. il Conte di Wackerbarth ma a nessun' altra persona nel mondo. Poi di raccogliere e farle stampare à Lipsia nella lingua in cui saranno stese“ (Br. II S. 81 Nr. 356).

Der Veröffentlichungsplan Bianconis ist zu Lebzeiten Winckelmanns nicht ausgeführt worden. Erst in den Jahren 1779/80 ließ Bianconi die Relationen – soweit er sie noch besaß – durch seinen Freund Cristoforo Amaduzzi in der Antologia Romana Bd. VI in zusammengefaßter und überarbeiteter Form veröffentlichen⁴⁸. Es ist nur schwer denkbar, daß ein Mann, der so über

⁴⁸ Vgl. Rehm Br. I S. 461 in der „Überlieferungsgeschichte der Briefe“ und im Kommentar Br. I S. 589f. Nr. 212 und III S. 515 Nr. 806.

Jahrzehnte hin den Gedanken einer Publikation im Auge behielt, 1761 Oefele Originalberichte Winckelmanns geschenkweise überlassen haben sollte, ohne auch nur zuvor eine Abschrift davon genommen zu haben. Eher ist zu vermuten, daß Oefele im August 1761, als er die ihm wohl von dritter Seite her verschafften Winckelmanniana abschrieb, in seiner antiquarischen Leidenschaft einen Teil der Originale zurückzugeben „vergaß“ – ein seit den Zeiten der humanistischen Gelehrten keineswegs singulärer Vorgang. Bianconi aber wird den Verlust zunächst gar nicht bemerkt haben.

Die enge persönliche Beziehung zwischen den beiden Gelehrten setzt sich jedenfalls auch nach Bianconis Rückkehr nach Dresden in einem freundschaftlichen Briefwechsel, der durch Bianconis ersten Brief vom 8. Februar 1762 eröffnet wird, fort⁴⁹. Man tauscht politische und kulturelle Neuigkeiten aus, bespricht sich über den von Bianconi gewünschten Verkauf seiner in München zurückgelassenen Bücher an die kurfürstliche Hofbibliothek⁵⁰; Bianconi bittet Oefele, das Manuskript seiner in Briefform abgefaßten Beschreibung Bayerns, in der auch die Hofbibliothek und ihr Vorstand Oefele rühmend hervorgehoben werden⁵¹, durchzusehen und – wo nötig – zu korrigieren. Der Briefwechsel wird von Bianconi bis Oktober 1764 regelmäßig fortgeführt, während Oefeles Saumseligkeit im Antworten immer wieder Anlaß zu Klagen gibt⁵². Im Juni 1764 ist es offensichtlich auch nochmals zu einer ganz kurzen persönlichen Begegnung in München gekommen⁵³. Nach einem langen Schweigen folgt am 28. Dezember 1765 wieder ein Brief Bianconis und schließlich am 24. April und 28. Juli 1766 nochmals je ein Geschäftsbrief Bianconis und Oefeles über die zahlungsmäßige Abwicklung des Bücherverkaufs. Dann bricht der Kontakt – lange vor der Veröffentlichung der Relationen – endgültig ab.

⁴⁹ Oefeleana 63a (Bianconi, Giovanni Ludovico (Briefentwürfe Oefeles) und Oefeleana 63b (Bianconi, Giovanni Ludovico (Briefe Bianconis)). Für den freundschaftlichen Ton dieser Briefe vgl. u. a. Bianconis Brief an Oefele, Dresden 30. 5. 1763: „Je suis extrêmement affairé, mais toujours extrêmement attaché à mon cher mr. d Oefele, qui est la seule personne à m' a fait passer des heureux moments.“

⁵⁰ Unterlagen zu diesem Verkauf, vor allem Bücherlisten, befinden sich in Oefeleana 54.

⁵¹ Lettere al Marchese Filippo Hercolani ciambelano delle MM.LL.II. RR. ed Ap. Sopra alcune particolarità della Baviera, ed altri paesi della Germania. Lucca 1763. Über die Hofbibliothek vgl. Lettera IV, S. 74ff.

⁵² Z. B. Bianconi an Oefele, Dresden 7. 5. 1762: „En verité il n'est pas permis que je sois si long tems sans avoir de vos nouvelles. Vous ne devez pas ignorer que vous etes la personne de m' en que je regret le plus, et en consequence il y a de l' inhumanité de votre part en me faisant souffrir.“

⁵³ Am 29. Juni 1764 vermerkt Oefele in seinem Tagebuch: „Adventus Bianconij“ und tags darauf: „Discessus Bianconij“ (Oefeleana 61c (1764)). Bianconi war also offensichtlich auf der Durchreise nach Italien, wohin er 1764 als sächsischer Resident ging, nach München gekommen.

B

Johann Joachim Winckelmann

Unbekannte Schriften

I. Antiquarische Relationen

*Herausgegeben von Sigrid von Moisy
Kommentiert von Hellmut Sichtermann*

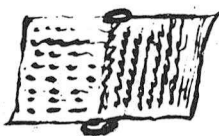
1. Relation an G. L. Bianconi, 29. 7. 1758
(Nach dem Original von Winckelmanns Hand)

li 29 Lugl 1758.

Quinta Relazione

I. Nuove Scoperte Ercolanensi

I. Si sono trovate due Pitture piccole bellissime e conservatissime. Vi sono rappresentati Papiri nelle loro Ciste con loro coperchi: uno de' Papiri mezzo svoltato è scritto. Tabelle parimente scritte, calamaro penna e palisesta, borsa con quattrini, un' altra tavola in forma di onesta missione scritta per dritto e per traverso in questa maniera.



Ma il carattere dicono sia difficile a leggersi perche è nero sopra; nero parlando di quello delle tavolette. Si stà scavando adesso un' altra pittura.

II. Il quarto Volume è svoltato e come andavo dubitando dal nome di Metrodoro occorrevi spesse volte, è dell' istesso Filodemo, di cui sono i tre precedenti, ed è l' altro volume della Retorica compagno a quello che si sta trascrivendo.

Finito questo hanno dato mano a due altri. L'uno è rimasto col suo frontispizio, cosa particolare ed inaspettata: ma perchè è uno di quei Volumi che non sono ridotti in carbone, e per conseguenza l'umido ha avuto piu attività sopra di questi che sopra gli altri che sono carbone, onde ha contratto certa muffa che attacca tenacemente un foglio all' altro, lo svolgere si rende difficilissimo e la debolezza de' fogli non regge alla minima impressione o toccamento che si faccia per separarli. Il frontispizio è in carattere majuscolo, ma franto e interrotto, e bisognando cavarlo a pezzi non si puo leggere finchè non sia tutto riunito. Quello che mi scrive non ha potuto arrivare a leggere altro che il nome ΦΑΝΙΑC. Gli Accademisti di S.M. sono d'accordo che potrebbe essere il nome d'un Autore. Dopo il frontispizio è venuto un palmo di papiro non scritto e si stava attualmente lavorando per arrivare al principio della Trattazione medesima.

L'altro Volume è d'un bellissimo carattere e chiaro, e perchè è uno di quelli che hanno passato la fiera borrasca, è corroso, e voltato viene in questa maniera



dopo alcune voltate seguirà da cima a fondo

III. Si è trovato un pavimento bello all' ultimo segno per il disegno non però di figure, per la pietra per il lavoro e per la vivezza de' colori e la conservazione.

III. Oltre di ciò si sono trovate varie cose: le più particolari sono: Una bella bolla d'oro ben conservata. Varj anelli d'oro e intagli. Medaglie d'argento e tre d'oro. Una serpetta, e come è verisimile, armilla à guisa di serpe d'argento. Varj stromenti ai sacrifici. Frammenti moltissimi non mai veduti d'una macchina e non si sa ch'è. Un Ametisto intagliato.

II. Scoperti di Corneto.

Corneto è una piccola Città 30 Miglia distante da Roma verso Civita Vecchia e altrettanto da Montepulciano, la residenza d'un Vescovo. Questa Città situata un miglio e mezzo lontano dal mare e in quella parte che anticamente chiamavasi la Tarquinia, ed è risorta dalle ruine dell' antichissima Città degl' Etrusci, di cui si scuoprono le vestigia nella distanza d'un miglio in circa.

Intorno a questa Città si sono scoperte già anni sono migliaia di grotte tagliate nel tufo, che servirono di sepolcro à popoli antichi. Da due lati sono i locoli per mettervi i cadaveri tagliati parimente nel tufo, ed alcuni segnati intorno di Carattere Etrusco. Ma siccome in Roma laboramus abundantia e il genio del secolo è l'Erudizione Lapidaria opportuna a quelli che partoriscono libri come nascono i funghi, e credono d'essersi incontrati nel genio universale con uno sfarzo di stiracchiature compilate con sudore senz' altra spesa, per questo non si bada a cose che richiedono studio. Di più di 3000 grotte non si parlava più, se fortunatamente non fosse stata scoperta un' altra grotta, ove si vede figurine, pergole e cannuciate dipinte con altre grottesche ben conservate. Ho questa notizia da un Domenicano Cornetense, ma l'aria cattiva non permette di andarci per adesso.

III. Dell' antichissima Città Velia, Gr. FEVEA nella Lucania.

Questa Città era la patria di Senone Eleate e ivi fiorì la sua scuola denominata da lui, come in Crotone era la reggia della Filosofia Italica. E situata a quel seno del mare Tirrenio che vien dopo il seno Pestano. Mi fu detto a Napoli dal fratello dell' Abbate Antonini Autore del Dizionario Italiano stampato a Parigi, un vecchio di settant' anni, che si trovino là tanti ruderi de' tempj e edifizj quanti in nessun' altro sito del Regno. Lui stava per pubblicare una Descrizione dell' antica Lucania, dove possiede un feudo, e mi comunicò quanto era uscito alla stampa: l' ho trovato ricco di compilazioni cavati da' Scrittori medii aevi e Annali, ma scarsa di ragguaglio e di propria osservazione fatta sulla faccia del luogo e con intendimento. Di Velia parla come se non ci fosse stato. Io crepava di voglia d'andarci, ma i miei compagni svogliatosi del viaggio per tante difficoltà e rischi che si corre in quella spiaggia desolata s'ostinarono di non andare innanzi. Hierì inchinai l'Eminent^{mo} Alessandro Albani nella sua Villa, e scorrendo del mio Iter Napolitano, feci motto di Pesto quasi in trascorso, supponendo che quel Capo delle anticaglie ne avesse notizia, e io rimasi come lui in sentire parlare d'una cosa incognita affatto.

L'altro foglio sarà ricompensato la settimana ventura. Mi sono sbrigato da un grosso carteggio che mi ha tolto il tempo. Io sto in grandissima aspettazione d'una sua Lettera. Iddia ha fatto VS Ill. lo strumento per rendermi fortunato, io mi riposo sopra la sua parola Quando verrà la lettera! Ut Mater juvenem, quem Notus invido &c tanto la desidero &c precibus omnibus voce. Εγγωσσω.

★

due Pitture piccole: Von diesen beiden Gemälden spricht W. auch in drei Briefen an L. Bianconi (von denen der erste deutsch geschrieben ist, da er sich auch an L. Rauch wendet): Br. I 341 Nr. 207; 358 Nr. 212 und 381 f. Nr. 222, und zwar hinsichtlich der Darstellung von Schriften „die an beyden Enden gerollet, in der Mitte offen liegen“ (Br. I 341 Nr. 207) und des „Werkzeuges, mit dem die Alten schrieben“ (Br. I 344 Nr. 207); die Darstellung der aufgerollten Schrift fände sich auf beiden Bildern (Br. I 341 Nr. 207; 358 Nr. 212; 381 Nr. 222), die des Werkzeuges auf einem Bild (Br. I 345 Nr. 207; 360 Nr. 212). H. Diepolder identifiziert in seinem Kommentar (Br. I 585 f.) das eine Gemälde mit Helbig, W. 414 Nr. 1726 (Neapel, Mus. Naz. Inv. 8598 D. J.-M. Croisille, *Les natures mortes campaniennes* (1965) 29 Nr. 8 Taf. 110, 208), das andere sei „kaum zu identifizieren“. Nun ist aber Helbig, W. Nr. 1726 keineswegs ein kleines Gemälde, bildet außerdem den rechten oberen Teil einer ganzen Wand (Neapel, Mus. Naz. Inv. 8598. Reinach, RP. 140, 7, vgl. 373, 4. Schefold, *Wände* 53 f. Ders., *Röm. Mitt.* 60/61, 1953/4, 114 f. Taf. 47). W. beschreibt diese damals in Portici befindliche Wand, wenn auch nicht ganz korrekt, in den Anmerkungen über die Baukunst der Alten (1762) 66 = 2. Kap. § 26 als Beispiel einer bestimmten Art der dekorativen Wandeinteilung, bildet aber nur das Schreibzeugstilleben ab, Taf. II B (19). Dieses Stilleben zeigt in der Tat eine an beiden Seiten gerollte Schrift, ebenso Schreibwerkzeug; beides findet sich aber auch auf dem Gemälde Helbig, W. 413 Nr. 1724 (Neapel, Mus. Naz. Inv. 4676. Croisille a. O. 27 Nr. 3 Taf. 109, 205 (Photo) u. 110, 207 (nach Pd'E. II S. 55)), das auch Diepolder bereits in Erwägung gezogen hatte. Aber weder dieses Bild noch das oben genannte zeigen die von W. in unserer Relation beschriebene und skizzierte „tavola . . . scritta per dritto e per traverso“. Diese erscheint, ganz der W.schen Skizze entsprechend, auf dem Gemälde Helbig, W. Nr. 1725 (Neapel, Mus. Naz. Inv. 4675. Croisille a. O. 27 Nr. 2 Taf. 109, 204 (Photo) u. 110, 206 (nach Pd'E. II S. 7)), ebenso zeigt es das von W. erwähnte Geld und die „Ciste“ mit Schriftrollen und dem Deckel. Da nun Helbig, W. Nr. 1726 aus den oben genannten Gründen sowieso nicht in Frage kommt, bleiben nur die Nrn. 1724 und 1725 übrig, die W. hier meinen kann. Sie sind auch, nach Helbig, W. 413, Gegenstücke gewesen, was ihr gemeinsames Auftauchen erklärt. Croisille a. O. behandelt sie entsprechend. Nach Schefold, *Wände* 321 stammen sie aus Pompeji, doch ist ihr genauer Fundort unbekannt. Die Wand mit dem Bild Helbig, W. Nr. 1726 hat hingegen eine heute noch bekannte Herkunft. (Im Register Br. I 636 ist zu den Gemälden mit Schreibzeug noch S. 386 angegeben; dort findet sich aber nichts dergleichen. Es ist dies leider nicht die einzige Unvollkommenheit der Br.-Register.)

Il quarto Volume: W. hat sich ähnlich zu den Papyri auch in seinen Briefen geäußert (Br. I 337 Nr. 206; 339 Nr. 207; 359 f. Nr. 210; 356 ff. Nr. 212), dann, sehr ausführlich, im Sendschreiben, § 92–138, vgl. besonders § 119. Neu ist in unserer Relation der Name ΦΑΝΙΑC. Er ist ein „häufiger attischer Männername“, RE. XIX 2 (1938) 1774; ebenda werden 1774 f. mehrere Persönlichkeiten dieses Namens genannt, auch Autoren, doch findet sich der Name, soweit heute bekannt, nicht in den herculanischen Papyri: in dem umfassenden Werk von D. Compagetti und G. De Petra, *La Villa Ercolanese dei Pisoni, i suoi monumenti e la sua biblioteca* (1883) wird ein solcher Name nicht verzeichnet. Ebenda 60 Anm. 1 ein negatives Urteil über W., seine Informationen und seine paläographischen Fähigkeiten. In dem Werk von M. Capasso, *Storia*

fotografica dell'officina dei papiri ercolanesi (1983) wird W. kurz, aber sehr positiv gewürdigt, 46f. mit Taf. 17. Zur Pisonenvilla: L. v. Matt – Th. Kraus, Lebendiges Pompeji (1973) 123 ff.

un pavimento bello: Nicht zu identifizieren.

Una bello bolla d'oro: Wohl die einzige goldene Bulla aus Herculanum, die sich im Neapler Museum befindet, L. Breglia, Catalogo delle Oreficerie del Mus. Naz. di Napoli (1941) 90 Nr. 916 Taf. 40, 1. R. Siviero, Gli Ori e le Ambre del Mus. Naz. di Napoli (1954) 83 Nr. 338 Taf. 200. G. Becatti, Oreficerie antiche dalle minoiche alle barbariche (1955) 214 Nr. 506 Taf. 144. Im Sendschreiben § 84 spricht W. allgemein von goldenen Bullae.

Varj anelli: Diese und die folgenden Objekte sind nicht mehr zu identifizieren. Beispiele für Ringe: Breglia a. O. 66 ff. Nr. 513–826, verstreut auch bei Siviero a. O.; für Armbänder in Schlangenform Breglia a. O. 85 ff. Nr. 827–910; zu diesen Armbändern W. im Sendschreiben § 89.

Scoperti di Corneto: Über Corneto und die dortigen Gräber hat W. sich wiederholt geäußert, s. Br. I 424f. Nr. 245. II 121 f. Nr. 390. III 88 ff. Nr. 697; 186 ff. Nr. 782. In GKA 3, 2 § 23–25 beschreibt er die Malereien der Gräber, ohne deren Namen zu nennen, hauptsächlich die der sog. Grotta oder Tomba del Cardinale, die bereits 1699 entdeckt wurde, danach aber in Vergessenheit geriet und erst 1738, 1760 und 1780 erneut Beachtung fand. Zu dieser Tomba jetzt: A. Morandi, Le pitture della Tomba del Cardinale (1983) und Etruskische Wandmalerei, hrsg. von St. Steingraber (1985) 305 ff. Allgemein zu etruskischen Gräbern: E. P. Markussen, Painted Tombs in Etruria. A Bibliography (1979). G. Dennis beschreibt in seinem 1852 in deutscher Übersetzung erschienenen Buch (Neuausgabe 1973) „Die Städte und Begräbnisplätze Etruriens“ alle Gräber mit Malereien, die zu seiner Zeit (d. h. auf seinen Reisen zwischen 1842 und 1847) zu sehen waren (vgl. 234), wobei er jedesmal das Datum der Entdeckung angibt; nur einmal reicht dieses in die Zeit W.s hinein, bei der Grotta del Cardinale. Vgl. dazu auch St. Steingraber, Etrurien (1981) 369 ff.; auf S. 394 sind die wichtigeren verschollenen, zerstörten oder wieder verschlossenen Gräber aufgeführt. Aufgrund der Hinweise bei Dennis und Steingraber, die das uns heute Bekannte umfassen, ist es nicht möglich, die von W. zuletzt genannte „altra grotta“ zu identifizieren, zumal die Angaben auch recht allgemein sind. Vielleicht war die Information nicht exakt, vielleicht handelt es sich um ein heute nicht mehr bekanntes Grab.

Dell' antichissima Citta Velia: Es ist dies die erste überlieferte Äußerung W.s zu Velia. Er war fest davon überzeugt, daß sich dort bedeutende antike Reste finden müßten. In späteren Briefen spricht er entweder die Absicht aus, selbst dorthin zu reisen (Br. I 401 Nr. 226; 403 Nr. 227. III 14 Nr. 630) oder er sucht andere zu einer Reise dorthin zu bewegen (Br. III 136 Nr. 743; 146 Nr. 749). Erst in einem Brief vom 28. Dezember 1765 (Br. III 410 Nr. 264b; 146 Nr. 749) bemerkt er, aus „sichern Nachrichten“ entnehmen zu können, daß „von der berühmten Stadt Velia nichts übrig sey, und daß diese Neugier die Kosten nicht trage“. Zu Velia: EAA VII (1966) 1112 ff. (M. Napoli).

fratello dell'Abbate Antonini: Giuseppe Antonini, Bruder von Annibale Antonini (dieser, geb. 1702, gest. 1755, lebte lange in Paris, wo er Grammatiken und Wörterbücher der italienischen Sprache herausgab). Seine genauen Lebensdaten waren nicht zu ermitteln; er hatte mit seinem Bruder zusammen in Neapel studiert und veröffentlichte 1745 dort das Buch „La Lucania. Discorsi di Giuseppe Antonini, Barone di S. Biase“. In diesem Buch ist verstreut mehrfach von Velia die Rede (s. Register 609 s. v. Velia), und in der Parte seconda widmet er den ganzen Discorso IV (280–316) dieser Stadt unter dem Titel „Di Velia“. Das Werk erschien als Neuausgabe zweibändig 1795–97 wiederum in Neapel. G. Antonini galt als „erudito e giureconsulto di una certa fama“, s. Dizionario Biografico degli Italiani III (1961) 517 (A. Buiatti).

un grosso carteggio: Wohl das Sendschreiben.

Ut Mater juvenem: Horaz carm. 4, 5, 9 ff. (Hinweis von S. von Moisy).

2. Relation an G. L. Bianconi, 5. 8. 1758
(Nach dem Original von Winckelmanns Hand)

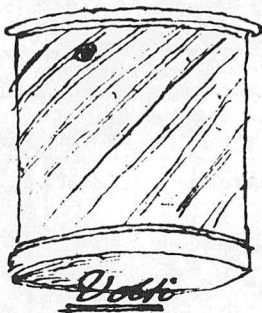
à 5 di' Agosto
1758.

Relazione VI.

I. Della Fabbrica scoperta a Pozzuolo.

Non si sa determinare che sorte di fabbrica sia questa mezzo scoperta e bisognandone giudicare a occhio e croce senza che la guardia dia la licenza di pigliare neppure la misura d'un frammento di colonna, non si può ridurne l'idea a qualche cosa fissa. Quello che è scoperto da l'idea d'un portico o foro /:cioè all' antica secondo Vitruvio:/ per cui si passava à un tempio grande e magnifico di cui fanno l'indizio quattro gran colonne rimaste, e l'area di questo foro è circondata e chiuso. Il pavimento e lastricato di marmo bianco e le mura intorno sono state incrostate dell'istesso marmo.

Da ogni lato, fuori di quello dove era l'ingresso, saranno nove Celle piccole, e nel mezzo è un basamento tondo alto di 8 palmi incirca con 4 scaline per salire sopra co'i suoi¹ appoggi di marmo, de' quali ne sono rimaste le vestigia a una delle scale, gli altri sono portati via. Su questo basamento stava probabilmente un tempietto tondo de' quelli che si chiamavano hyp-aethri, pervio e con colonne a numero. A piè del basamento marmo bordato d'uno scolo² o zato sopra questo piano, sui cui figura cilindrica e striati per trar un buco nel fondo. Uno erimasto, Lungo poi di tutta l'area vanno grandi.



torno, se non sbaglio, 12 di to va attorno un stretto piano di canale cavato di marmo e rialstavano certi vasi di marmo di verso, di 2 palmi di diametro con gli altri sono mandati a Portici. da ogni lato scoli di marmo più

Le Celle hanno l'ingresso vi- area e da di fuori e la soglia di a ricevervi l'acqua. Dalla par- a mano sinistra, ma fuori del piano quadrato regolare è un bagno, ma di basso orlo che capiva appena un palmo d'acqua, con le sue sedie continue attorno tutte di marmo e pertugiate à guisa di cassette più alla Tedesca che all' Italiana volgare, essendovi pensato saviamente non solo al comodo del dietro ma ancora di quello davanti.

cendevolmente dalla parte dell' marmo alzata come se servissero te opposta all' ingresso, nel canto



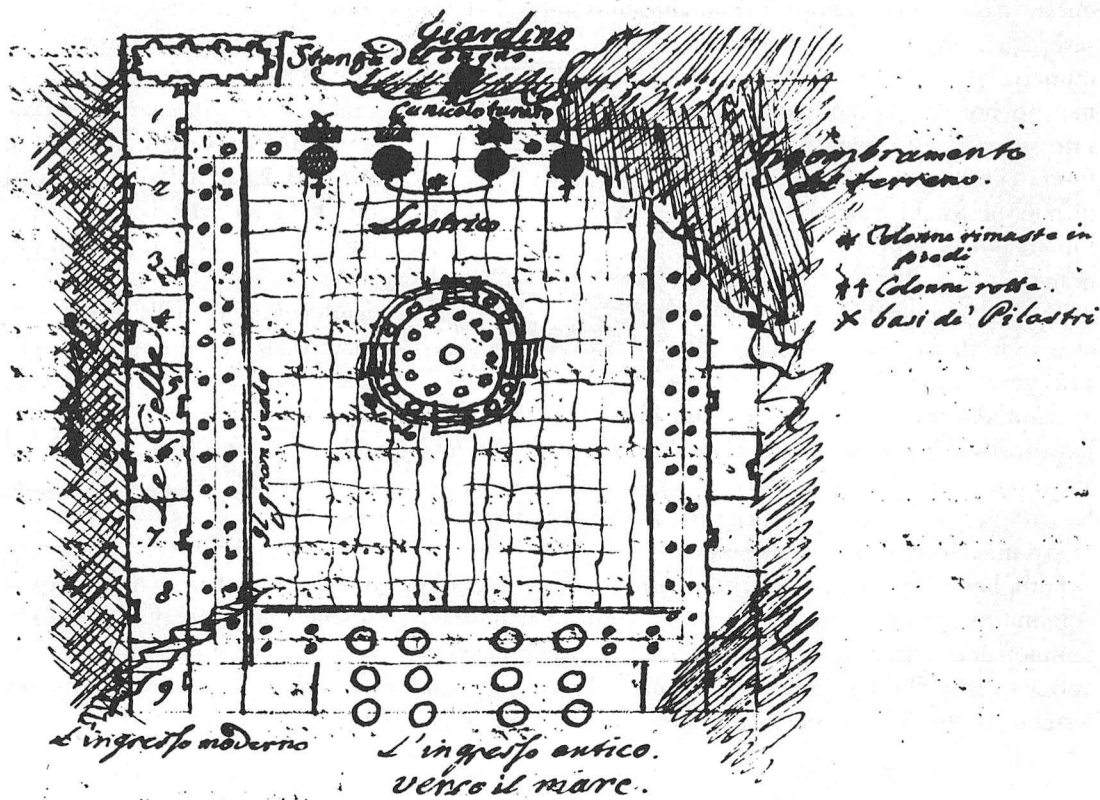
Tutta l'area era circondata da due ordini di colonne, di marmo e di granito. Le quattro gran colonne mentovate sono in faccia all' ingresso nell' area, e sostenevano il portico d'un gran tempio. due stanno in piedi e due rotte e buttate per terra: sono machine e di diametro poco apresso di quelle del Panteon à Roma, e la loro sommità rimasta sempre cospicua fuor del terreno è stato l'indizio del resto e il motivo di pensare a scoprirlo.

¹ v. pag. ult.

² labro detto da' Latini.

Queste colonne sono traforate e terebrate a guiso de' buchi grossi d'un dito fatti col trapano, scavati da certi vermi testacei di quella sorte che fecero, anni sono, tanto danno agli argini in Olanda, descritti da varj ma meglio di tutti da Godofredo Sellio nel suo dottissimo libro *de Teredine marina*: Libro poco conosciuto e mai veduto a Roma, scritto da un Letterato degno di migliore sorte. E stato impiccato vicino a Cassel a cagione d'una Lettera di cambio falsificato. Perdoni questa digressione. Non mi posso risvegliare la memoria di questo Letterato, che ho praticato, senza lagnarmi del suo reo destino; e m'accorgo che questa idea funesta di cui mi sento ingombrata la mente m'ha reso confuso nel mio discorso. Parlando della stanza del bagno volevo dire, che dall' altra parte a mano dritta era senza dubbio una stanza che corrispondeva a quella, ma questo canto non è scoperto: conveniva levarne 10 palmi cubici di terreno, ma si è stimato meglio lasciarlo star così.

Il gran tempio del cui portico erano le 4 colonne smisurate, stava opposto all' ingresso dell' area e resta sotterrato. Si è preso la briga d'internarsi sotto per un cunicolo e incontrandosi in una statua mediocre e piuttosto cattiva, contenti di questo spoglio, non hanno seguitata l'impresa. La Statua seduta è d'un Giove Serapi col modio in capo e si vede a Portici. Sull' autorità di questa Statua gli Antiquari di Napoli si sono fondati nel nominare l' area o foro stimato da loro un tempio, il tempio di Serapi. Questo battesimo vanno sostenendo coll' interpretazione precaria di diverse Iscrizioni scoperti nell' istesso sito colla parola DVSARI, e vogliono che significhi Serapi in lingua Siriaca. Io so che Bacco era venerato da alcuni popoli sotto questo nome, ma non trovandosi questa parola nelle Raccolte d'Iscrizioni, non ne fatto ricerche alteriori.



Toltone il pauimento dell' area rimasto sano: il resto è spogliato di sue lastre di marmo, quelle che si sono staccate intere, sono messe in opera altrove per potersi dar vanto di calpestare gli spogli degl' antichi idolatri, e quelle che non si sono staccate di buona voglia senza rompersi, /:ben ti sta/ le hanno buttate via in gran mucchi forse per venderle a canna.

Mi e stato detto da un Letterato di Napoli che si sia trovata lì una Iscrizione di Commodo, vedendovisi ad evidenza raschiato il nome del Padre, volendone abolire fino la memoria, al riferire di Dione. Quello li presume d'inferirne che la fabbrica fosse stata principiata da Marco Aurelio e terminata da Commodo. Questa Iscrizione dovrebbe stare à Portici ma non mi è riuscito di cavarne / piu notizia, siccome non ho potuto arrivare a vedere un' Ara con carattere stimato Etrusco da Bayardi nel Catalogo. Ma quello ha preso lucciole per lanterne.

Le colonne del Tempietto tondo erano di Porta Santa /sorte di Marmo/ circa 3 palmi Romani di diametro, d'Ordine Corintio, e reggevano un cornicione i cui frammenti danno l'indizio di questo Ordine. Il pavimento era di [?] pietre di diversi colori. Le quattro gran Colonne sono di Cipollaccio. Le basi son Corintie e di marmo bianco.

II. D'un Tempio a Nocera chiamato oggidì Nocera de' Pagani per andare a Salerno.

Vi è un' antica Chiesa fabbricata nel basso secolo dagli spogli d'antichi edifizj, la quale sta una gran parte sotto terra, essendosi alzato il terreno attorno dagl' inondazioni, e adesso l'acqua vi penetra e la riempisce.

La forma dell' Area di questa Chiesa è un Ottagono e posa sopra 32 colonne a due a due. Due di giallo antico, 4 d'Africano, 7 d'Alabastro Orientale, 7 di Cipollino, 3 di bigio, 4 di brocatellone antico, e 3 di pavonazzo antico. Queste colonne sono 21 palmi Rom. d'altezza e 2 Palmi $7\frac{1}{2}$ oncie di Diametro.

Il gran Battisterio nel mezzo e parimente un Ottagono, il cui baldachino portavano colonne di 15 Palmi e $\frac{3}{4}$ d'altezza, de' quali non sono rimaste che 5. Questo battisterio ha di dentro un sedile attorno attorno e serviva per battezzare con immersione. Cosa particolare, e se non è l'unica nel mondo, almeno non è notata da nessuno.

Ad ogni lato potevano sedere 3 persone, e in tutto 24.

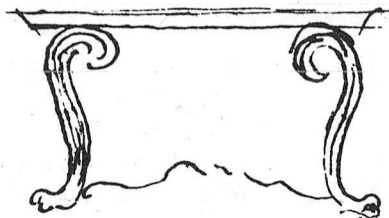
III. Antichità di Napoli

D. Giacomo Martorelli Prof. della Lingua Greca nel Seminario della Cathedrale ha disteso un MS sopra le antichità della Citta di Napoli e pretende che Napoli sia una colonia degl' Ateniesi, e che l'istesse fabbriche, che si trovarono à Atena, fossero parimente a Napoli: il Peciles [?] Ceramico, l'Acropoli, Torre de' Venti &c. Si piglia l'assunto d'accennare il sito d'un tempio di Diana, dove è ora S. Maria Maggiore, dà un vicolo che si chiama la via di Luna. Il Duomo fu fabbricato secondo lui sulle rovine d'un Tempio d'Apollo, e il motivo principale di questa sua piu che congettura è fondata sopra il nome della Strada che va al Vescovado /pronunc. Napolitana/ chiamata Via del Sole. Il vero si è, che S. Gennaro è pieno d'antichità del basso secolo. I pilastri sono  composti e fiancheggiati da colonne di Granito, poste l'una sopra l'altra a trè, e sono ingessate e poi inbianchite come tutta la Chiesa, di maniera che non compariscono. Si può immaginare bestialità maggiore?

Il Battisterio è una tazza antica con maschere e nacchere scolpite.

I miei occhi borbottano e non intendono ragione per poter empir questa pagina. Persuasissimo della protezione di VS Ill. non dirò altro.

I miei rispetti e ossequj alla Casa sua à tutti gli amici e particolarmente a Mr. de Hagedorn. O cara patria quando ti rivedro!



★

Zum Verschwinden von *Relazione VI* außer Br. I 591 f. (s. S. von Moisy, Fundbericht 11) auch G. Zampa, in: J. J. Winckelmann, *Lettere italiane* (1961) 327. Die dort geäußerten Vermutungen sind nun hinfällig.

Della Fabbrica scoperta a Pozzuolo: Der Marktplatz mit dem Macellum in der Mitte im antiken Puteoli, heute Pozzuoli, s. EAA VI (1965) 416 f. mit Abb. 451 (A. Maiuri). In der Reihe *Puteoli. Studi di Storia Antica* 1, 1977 – 4/5, 1980/81: über das Macellum schreibt Claire de Ruyt in 1, 1977, 128–139, allgemein über „Forma e urbanistica di Pozzuoli Romana“ P. Sommella in 2, 1978 (ganzes Heft). Steven Eliot Ostrow, *Problems in the Topography of Roman Puteoli*. Diss. Univ. of Michigan (1977). Von W. erwähnt auch Br. I 243 f. Nr. 157; 350 Nr. 210. Sendschreiben § 11. Fragment einer neuen Bearbeitung der Anmerkungen über die Baukunst der Alten § 27. GKA 7, 1 § 32.

12 di numero: W. hat in seinem Plan nur 11 eingezeichnet, in Wirklichkeit sind es 16, s. Ch. Dubois, *Pouzzoles antique* (1907) 295. 298.

vasi di marmo: Zu diesen Gefäßen und ihrer ungewissen Verwendung s. Dubois a. O. 313.

Godofredo Sellio: Gottfried Sellius, nach Johann Georg Meusel, *Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen deutschen Schriftsteller* XIII (1813) 85 in Danzig geboren (Datum unbekannt), juristisches Studium in Marburg und Leiden, 1735 Professor in Göttingen, 1736 in Halle, danach Aufenthalte in Berlin, Holland und, um 1750, in Paris als Lehrer der deutschen Sprache; gestorben 1767. Meusel gibt auch ein Verzeichnis seiner Schriften, juristischen, historischen und naturwissenschaftlichen Inhaltes, darunter die französische Übersetzung von W.s GKA, mit der Bemerkung: „Robinet hatte Theil an dieser Übersetzung“. Im Katalog der Bibliothèque Nationale in Paris sind weitere Werke und Übersetzungen aus dem Deutschen ins Französische genannt. W. erwähnt Sellius auch in einem Brief an Berendis, Br. I 169 Nr. 109, wo er die falsche Nachricht weitergibt, er sei wegen Wechselschulden und als Fälscher gehängt worden, vgl. den Kommentar S. 539. Sellius war in der Tat hoch verschuldet und war deswegen aus Deutschland geflohen und nach Paris gegangen. (Hinweise S. von Moisy).

una statua mediocre: Neapel, Mus. Naz. Inv. 975. Guida Ruesch Nr. 705. W. Hornbostel, *Serapis* (1973) 94.249 f. Abb. 146. Vgl. Br. II 211 Nr. 471.

DVSARI: Dusares, s. RE V 2 (1905) 1866 f. (F. Cumont). *Der Kleine Pauly* II (1975) 184 f. (C. Colpe) mit Hinweis auf Puteoli. Die Inschrift: CIL X 1556.

Iscrizione di Commodo: Diese Stelle ist nicht leicht aufzuklären, zumal W. hier nur aufgrund von fremden Informationen spricht. Mit dem „Letterato di Napoli“ ist sicher G. Martorelli gemeint (über ihn: Br. I 585), der tatsächlich eine Commodusinschrift aus Pozzuoli in seinem

(von W. im Sendschreiben so heftig kritisierten) Buch *De regia calamaria* (1756) herangezogen und zitiert hat, und zwar in Bd. II 453 (nicht I, wie in CIL X bei 1648 angegeben ist). Die fragmentierte Inschrift, heute im Neapler Museum: CIL 1648. Sie weist jedoch keinerlei Namenstilgungen auf, und auch Martorelli spricht in seinem Buch nicht von solchen; ihn interessiert die Inschrift wegen der Probleme um den Begriff *duumvir*. „Dione“, das ist Dio Cassius, berichtet nur von einer *damnatio memoriae* des Commodus selbst (73, 2). Vielleicht hat W. hier die Stelle bei Dio Cassius im Auge gehabt, in welcher gesagt wird, daß Marc Aurel, der Vater des Commodus, durch die Ärzte gestorben sei, welche sich dem Commodus gefällig machen wollten; Marc Aurel hätte das sogar geahnt oder gewußt (71, 34). – Die zwei anderen Inschriften mit Commodus aus Pozzuoli (CIL 1649 u. 1650) kommen in diesem Zusammenhang noch weniger in Frage.

Ara con carattere stimato Etrusco: W. bezieht sich hier wohl auf das Werk von O. A. Bayardi, *Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati dalla discoperta città di Ercolano* (1755), in welchem auch Werke aus Pozzuoli verzeichnet sind (z. B. der Serapis, 144 Nr. XVII). Die Ara ist jedoch nicht eindeutig zu bestimmen.

D'un Tempio a Nocera: S. Maria Maggiore, wohl aus dem 6. Jh. Guida d'Italia del Touring Club Italiano. Napoli e dintorni (1976) 511 f. R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*² (1975) 209 Abb. 162, nach einem Stich von F. Morghen aus dem Jahre 1770.

Antichità di Napoli: Zu Martorelli s. unter *Iscrizione di Commodo*, zu den Gebäuden den eben genannten Führer des Touring Club Italiano: S. Maria Maggiore 229 f., il Duomo 237 ff.

3. Relation an J. A. G. Graf Wackerbarth-Salmour, [15. 11. 1760]
(Nach der Abschrift Oefeles)

VI.

Copie d'une Lettre de mr. Winckelmann à Mr. le Comte de Wackerpart. 1761.

Nell' ultima mia notizia antiquaria diedi qualche cenno d'una scoperta insigne tenuta in gran segretezza, a segno che ne anche giunsi a sapere di qual spezie Ella fosse figurandomi, come era probabile, qualche bellibima statua o bassorilievo. Non potei darmi ne pace nè riposo prima d'averne il sufficiente lume, ed io Seppi che la scoperta era Pittura antica, al pregio della quale non arrivasse niuna che sia mai comparsa alla Luce, e finalmente ebbi la sorte di vederla.

Io non rimasi più Sorpreso all' aspetto della bellezza ideale e sovrumana dell' Apollo di Belvedere, ne all' espressione, alla Scienza, ed alle finezze d'arte che rendono inimitabile il Laoconte, di quanto mi Senti quasi tratto fuor di me stesso da quella Pittura. Tutte le pitture d'Ercolano non mi fecero tanto senso quanto questa, ed io restai un pezzo tra l'dubio, non potendo quasi persuadere me stesso di quello che toccai colle mani.

Vi è rappresentato in figure grandi al naturale Giove che bacia Ganimede nell' atto che questo gli porge La tazza colla destra e nella Sinistra calata tiene il vaso di cui versa L'ambrosia. Giove è ignudo dal mezzo in su ed è coperto dal mezzo in giù di un panno bianco: i piedi li tiene appoggiati sopra uno scabello, a piedi della Sedia, su cui sta seduto. è coronato di Lauro il quale era consagrato a Giove come albero immune di Fulmini al dire degli' antichi. La Statua di Giove in Elide era coronata anch' essa di Lauro, et di lauro cinta la chioma comparisce in qualche intaglio, ciò che è stato notato da me nella Descrizione degli' Intagli Stoschiani pag. 37.

Ganimede sta in piedi ed è tutto ignudo e voltato di fianco mostra la schiena, i capelli Sono cinti di un diadema bianco. Non presumo di voler descrivere la bellezza di questa figura di un giovanetto di Sedici anni, ma di alta e compita statura, di vita sciolta et di membra agili, vi vorrebbe il sublimé Penello' e la Magia del colorito del Raffaele di Tempi nostri, del Pittor di bellezza del nostro Mengs, il quale è uno delle quattro persone che sono a parte di questo Segreto. La testa di Ganimede mi resterà fissa nella mente, s'io avessi a campare gli anni Nestorei. Si vede di profilo il quale scende con armoniosa dolcezza e tutto il contorno del viso è elegante e grandioso. Le labbra sono Tumidette e semiaperte, per cogliere, e rendere baci, le guance tinte d'un vermiglio vergognoso, il quale con s'fumatezza Suave si stende in sul volto. Ma nell' occhio sta il colmo dell' arte e dell' artefice. Fisso sugli sguardi amorosi ed anelanti di Giove par che non respiri che voluttà e che tutta la sua vita altro non fosse che un bacio. Se non Temessi d'infastidire V. E. entrerei a ragionare della Maniera di operare dell' artefice per Supplire in ciò la manchevolezza degli' Accademici Napoletani i quali vanno affogando il lettore in un diluvio d'inutili parole dette già e ridette senza Toccare le finezze del disegno ed il maneggio del penello. Mi ristrigno in questo Luogo in poche osservazioni su questi punti.

Primo è da osservarsi la Spezie di Pittura di questo quadro il quale è dipinto à fresco, quando la maggior parte degli' Ercolanensi sono fatti a Tempera. Ecciò si vede manifestamente al levarsi via il colore strofinando La pittura con un dito bagnato, e due bei frammenti del Museolo mio sono dell' istessa Tempera. L'intonacatura delle Pitture d'Ercolano è molto grossolana, lo che rende la Superficie medesima al quanto ruvidetta ma quella della Pittura di cui si tratta non arriva alla

grossezza del dito mignolo ed è tutta calce finissima e bianca quanto il latte, e in questo intonaco appunto sta il segreto de' Frescanti antichj incognito si può dire ai modernj. L'intonaco che si prepara per il fresco consiste in una mistura di calce con puzzolana, e maggior quantità di questa che di quella per rendere questa pasta Middolosa e pastosa a imbevare i colorj: all' incontro su un filone di calce mera non avrebbe Saputo depingere ne anche Raffaele. Tutto il Segretto non consiste però in un modo particolare di maneggiare quest' intonaco, ma nella gran pratica e prestezza degli antichj.

I nostrj Pittorj volendo operare con aggiustatezza e proprietà cominciano dalle estremità d'una figura cioè dal nudo, e non fanno applicare sull' arricciatura del muro più intonaco se non quanto gli serve per quelle parti e proseguiscono il lavoro passo passo sino al compimento della figura. dagl' antichi non usandosj ne arrazzi ne adobbamentj di Seta o di Tela per rivestire e coprire le mura degl'appartamentj, ma essendo Tutto dipinto, i pittorj aveano più campo di esercitare il loro Talento in questo genere di pittura, ed arrivarono ad acquistarsj una Pratica a far di primo tratto quello che si esiguisce a di nostrj a pezzi e bocconj. In fattj per quanto si può vedere la figura di Ganimede pare fatta non a più riprese, ma di un solo getto e quasi con un fiato.

Un' altra osservazione merita il modo di dipingere in questo quadro il quale è diverso da quello che si vede operato in altre Pitture antiche. In queste toltone una o l'altra, gli ombreggiamentj sono eseguitj con tocchj ora paralleli ora incroccicchiati a guisa degl' intagli a bulino, e la maggior parte di quelle d'Ercolano et fra quelle che esistono a Roma, le tanto celebri nozze Aldrovandine, sono trattate nell' isteso metodo. Raffaele che andò sulla traccia degl' antichi ne' suoi Freschj, ha fatto le sue ombre come l'insegnarono le pitture antiche rimaste à Roma e i Pittorj che sono venutj dopo, hanno Sequitato il medesimo fare.

Diversa e la maniera di ombreggiare nella pittura recentemente Scoperta, le quale pare dipinta a oglio: imperocché vi è un chiar' oscuro grandioso, polputo e non interrotto, i tocchj sono franchj e sfumati nell' istesso tempo. Quell' accordo e quell' armonia era difficil cosa a ottenersj senza che tutta la figura fosse Sbozzata e finita in un Tratto. Ma a questa prestezza e maestrevole operazionj di dare nel fresco a figure di grandezza naturale il finimento tutt' in una volta non sono ancora giuntj i maestrj modernj è quello che merita la maggiore considerazione, è la calce pura che s'asciutta subito et non da Troppo tempo a' colorj d'imbeversj e d'internarsj. un' altro punto principale è il ritocco delle opere a fresco, che non Sono finite nè da raffaele nè da qualsj voglia gran Maestro in questo genere, senza mettervj l'ultima mano, dopo che tutto è diventato ben asciutto; l'antico fresco all' incontro non è ritoccato affatto.

Dopo aver fatto lo Panegirista voglio far il critico, per non dar luogo al Sospetto de esagerazionj iperboliche: nell' idea data dalla Pittura accennandone i difettj, e lo Storico raccontando le vicende di questa Pittura ed il pericolo non leggiero che corse.

Con Tutta la leggiadria e col frizzante dell' espressione e colla gentilezza del colorito, il maestro suo non vi ha mostrato quella Maestria del disegno che dovrebbe essere il distintivo caratteristico dell' opere nel Seculo in cui l'arte era giunta al colmo suo, e di un Pittore iniziato ne' i precettj della bellezza delle proporzionj. Le braccia di ganimede non hanno quell' eleganza di contorno che rispondeva alla bellezza del volto, e quelle di Giove sono in poco stroppie. Non può piacere ne anche il colorito del padre degli Dei, essendo troppo olivastro, e tutta la figura non è eseguita con quel brio che risplende in ganimede. Giove non è concepito con quella Maestà colla quale lo reppresentò Fidia ispirato da quel Giove Omerico, il cui cenno si legge negl' occhj pieni di Soave dolcezza e che fa Tremare l'universo scotendo la chioma flagrante d'ambrosia che gli scende giù dal capo immortale. Il giove della Pittura non s'inalza nel sublime. Ma da questa imperfezione si ricave il seguente argomento. Se il pittore di quest' opera che non sarà stato certamente de' primj nell' arte sua avea tanta abilità nel maneggiar il penello con franchezza e

soavità e nel colorir con vivezza e con brio se nella figura di Ganimede ha mostrato quanto la mente sua era invasata d' idee del bello; che opere maravigliose saranno stato quelle che uscirono dal penello di un Zeuse e d' un Apelle.

Questo impareggiabile monumento dopo essere rimasto per tantj secoli custodito nelle viscere della Terra, e immune da Tantj accidentj funestj, a cui era sottoposto, correva rischio di perire disgraziatamente per l'ignoranza di chi ebbe la sorte di Scoprirlo. Ma non si è potuto rintracciare ancora da chj nè in che Luogo; certo è che questa Pittura era in una gran Stanza tutta dipinta, e che tutto il resto è ancora in Salvo e in breve compariranno le altre Pitture di questo Luogo. Comparso questo Tesoro colui che lo scoprì è molto probabile che non sia il padrone del fondo et per via dell' ultima Secretezza colla quale convenne camminare, non ardì consultarsj con persone che lo dirigessero. Giova sapere in che modo si prese egli per levare la Pittura dal Muro: non potendola segare col muro medesimo, come si usa quì e nell' Ercolano, si mise a staccare dal muro L'intonacco o la calce sola, e ruppe il quadro in quattro o cinque pezzi come meglio potè. Staccata questa Pittura dell' altre que vi sono, l'uomo s'abatte in un Forestiero il quale non è nè professore d'arte, nè dilettante, ma Spalleggiato d'una protezione efficace Costuj vi si porta immantenente con un cassone di grandezza della pittura vi mette dentro i pezzi Staccatj et li cuopre con segatura di legno /: Sägespäne:/ bagnata per impedire lo sbattimento d'essj. Considerj V. Eccellenza L'ignoranza e la storditagine di quest' uomo! Se la pittura fosse stato fatta à Tempra, tutto Sarebbe andato in malora per via della Segatura bagnata; i colorj adombrando Solamente La superficie e non imbevutj dentro L'intonaco Sarebbero rimastj attaccatj alla Segatura. Essendo quasi per miracolo Salvata la Pittura è statto per un pelo che non andasse prècipitata in mano di chi l'avea comprata. Il forestiero la Tiene per un pezzo nascosta in diffidenza anche di due o Tre suoi amicj. S'incontra che in quella casa che occupa tutta lui, bisognava far qualche risarcimento e venendogli mandati due Muratorj da un capomastro piglia uno di quellj per unire in Sieme la pittura. Si fa Speditamente Sopra una coperta' di Letta uno stratto di calce grosso di un dito e poi vi si applica sopra i pezzi della pittura premendo e Spingendoli forte alla calce fresca per fargli fare presa: ma che cosa ne riusci? La Pittura è crepata in più di cinquanta pezzi queste crepature però non sono altro che peli che interrompono La Superficie.

★

Das Original dieses Briefes, mit dem Datum „Roma li 15 novembre 1760“, befindet sich in Perugia in der Biblioteca Comunale; es wurde von G. B. Furiozzi in der Zeitschrift *Paragone* 21, 1970 Nr. 243, 71–78 mit knappem Kommentar veröffentlicht. Damals war der Empfänger des Briefes noch nicht bekannt. St. Röttgen, die das Schreiben in ihrem Aufsatz in *Arte Illustrata* 6, 1973, 259 heranzieht, schlug L. Bianconi vor (a. O. 259 Anm. 23), obwohl Furiozzi diese Identifizierung bereits mit schlagenden Gründen abgelehnt hatte. Jetzt haben wir das Zeugnis Oefeles: Der Brief war an Graf Wackerbarth gerichtet, wozu auch die Anrede „Eccellenza“, die Floskeln bei der Unterschrift sowie der französisch geschriebene Eingangsvermerk passen. Original und Abschrift ergänzen sich also insofern, als diese den Empfänger, jenes das Datum nennt.

Über Josef Anton Gabaleon Graf Wackerbarth-Salmour (1670–1761) s. Br. I 534 und das Personenregister der vier Bände Br., dazu das Personenregister bei C. Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen.

Die Abschrift beschränkt sich auf den Teil des Briefes, der das von Anton Raphael Mengs gemalte und als antik ausgegebene Gemälde mit Juppiter und Ganymed (heute in der Galleria Nazionale dell'Arte Antica in Rom im Pal. Corsini) zum Gegenstand hat; er ist allerdings auch der umfangreichste und wichtigste Abschnitt des Briefes (vor ihm teilt W. einen Auszug aus einem Brief von C. Paderna mit, der sich auf Funde in Herculaneum bezieht, dann spricht er

über den Fund eines Sarkophages und von Terrakottastatuen in Rom; nach dem Abschnitt über das Gemälde folgt ein Hinweis auf Alabastergefäße in der Villa Albani, s. dazu auch W.s *Descrizione* dieser Villa).

Das Original in Perugia konnte zum Vergleich mit der Abschrift nicht herangezogen werden, als Vorlage diente die Publikation im „Paragone“. Nicht wenige Unterschiede in der Orthographie und der Zeichensetzung könnten auf Nachlässigkeit Oefeles beruhen, vielleicht gehen sie aber auch, wenigstens teilweise, auf die Umschrift des Manuskripts für den Druck zurück; sachlich sind sie kaum von Bedeutung. Es gibt aber auch andere Abweichungen. Gleich im zweiten Abschnitt hat Oefele, verleitet durch das zweimal vorkommende „tra“, einen ganzen Satzteil ausgelassen; der Satz heißt im Original: „... ed io restai un pezzo tra la sorpresa che mi mosse una cosa si poco aspettata, e tra 'l dubbio, non potendo ...“ Nur so ergibt der ganze Satz auch einen logischen Sinn. In dem Abschnitt „I nostrj Pittorj volendo ...“ scheint dagegen der Abschreiber richtiger gelesen zu haben als der Herausgeber des Originals: es muß doch wohl „sull' arricciatura del muro“ heißen und nicht „... del nuovo“. Im Abschnitt „Con Tutta la leggiadria ...“ ist im Satz „... quelle di Giove sono in poco stroppie“ das „in“ sicher nur für „un“ verschrieben. Schwieriger ist zu entscheiden, ob der nicht lange danach folgende Satz „Ma da questa imperfezione“ vom Abschreiber oder vom Herausgeber des Originals richtig gelesen wurde; dieser hat statt „imperfezione“ „impressione“, was ja auch einen Sinn gibt. Hier könnte nur ein Blick auf das Original weiterhelfen. Im folgenden Abschnitt „Questo impareggiabile monumento ...“ scheint hingegen der Herausgeber richtig gelesen zu haben: es muß wohl doch „intima Secretezza“, nicht „ultima ...“ heißen. Nur ein Versehen wird es sein, daß der Herausgeber im vorletzten Satz das „ne“ in der Phrase „che cosa ne riuscì?“ wegließ.

Der Herausgeber Furiozzi macht zu dem Passus über das Gemälde nur kurze Angaben, die nichts Neues enthalten; die Kommentare zu der Fälschungsgeschichte in Br. II–IV sind ebenfalls nicht sehr ergiebig, manchmal sogar unzureichend, woran freilich auch schuld ist, daß das erst nach dem Kriege wieder aufgetauchte Bild (s. A. M. Morghen-Tronti, *Commentari* 1, 1950, 109ff. mit Abb. 128) damals noch als „verschollen“ galt. In Br. II 528 wird zwar schon der Aufsatz von Morghen-Tronti zitiert (wobei „Morghen“ mit M. abgekürzt, also als Vorname angesehen wird), doch fehlt trotzdem hier und auch danach jeder Hinweis auf das Wiederauftauchen des Bildes. Eine aktualisierte Kommentierung scheint also durchaus am Platze.

Bisher waren elf Äußerungen W.s zu dem Bilde bekannt (im Register der Br. nur unvollständig angegeben):

- 1 im Brief an J. Wiedewelt vom 9. 12. 1760 (Br. II 107 Nr. 377)
- 2 im Brief an W. v. Stosch vom 15. 12. 1760 (Br. II 109 Nr. 379)
- 3 im Brief an denselben vom 3. 1. 1761 (Br. II 111 Nr. 380)
- 4 im Brief an J. J. Volkmann vom 27. 3. 1761 (Br. II 131 Nr. 397)
- 5 im Brief an W. v. Stosch vom 2. 5. 1761 (Br. II 148 Nr. 412)
- 6 im Brief an G. L. Bianconi vom 24. 7. 1761 (Br. II 164 Nr. 429)
- 7 im Briefentwurf an denselben vom Sept. 1761 (Br. II 177.179 Nr. 442)
- 8 im Brief an denselben vom 27. 2. 1762 (Br. II 204 Nr. 467)
- 9 im Brief an J. J. Volkmann vom 3. 3. 1762 (Br. II 210 Nr. 471)
- 10 in GKA (1764) 276f. = 7, 3 § 28.29
- 11 in der Allegorie (1766) 103.

Heranzuziehen ist auch der Brief an F. W. von Schlabbrendorf vom 19. 10. 1765 (Br. III 128 Nr. 735), wo W. von seinem marmornen Faunskopf sagt: „Er ist mein Ganymedes, den ich ohne Ärgernis ... küssen kann“, was fraglos unter dem Eindruck des Gemäldes geschrieben wurde (s. G. Heres, in: J. J. Winckelmann u. A. F. Oeser. *Eine Aufsatzsammlung*, hrsg. von M. Kunze. Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft Stendal 7, 1977, 75). Im Brief Nr. 6 unserer

Liste wird das Bild nur kurz erwähnt, da es schon in einem früheren Schreiben genannt worden sei; dieses Schreiben würde also die Zahl der hier genannten Briefe um eine erhöhen.

Dazu kommt nun, als frühestes Zeugnis, der Brief an Wackerbarth. Es ist dies einer der für W. besonders charakteristischen Briefe: Enthusiasmus für die Schönheit – im besonderen jugendlich männliche –, antiquarisches und nüchtern technisches Interesse damit vereint und vermischt: klassische Archäologie in nuce. Er übertrifft auch alle anderen Äußerungen an Ausführlichkeit und Genauigkeit, auch in der Kritik. Im Lobpreis Ganymeds ist er noch beredter, so daß G. B. Furiozzi von dieser Beschreibung sagen konnte: „... fatta dal W. con un gusto, una finezza d'espressione e una sensibilità tali da costituire una pagina di vera poesia“ (a. O. 69). Auf die Besonderheiten des Briefes wird noch einzugehen sein; gemeinsam mit den übrigen Äußerungen hat er die Bemerkung über Ganymed, daß dessen ganzes Leben nichts anderes scheine als ein Kuß (Nr. 2 und 9 unserer Liste), auch daß er 16 Jahre alt sei, wird wiederholt (in Nr. 9; abweichend ist in Nr. 2 von 18 Jahren die Rede). Schon hier findet sich auch die Verwechslung von rechts und links in der Beschreibung der Tätigkeit Ganymeds (dazu Morghen-Tronti, a. O. 110, Th. Pelzel, Art Bull 54, 1972, 313 mit gegenteiliger Meinung, vor allem Röttgen (1973) 260). Nur in diesem Brief dagegen findet sich der Hinweis auf den Apoll vom Belvedere und den Laokoon, dieser als Beispiel der „espressione“, der „scienza“ und der „finezza d'arte“, jener als Beispiel der „bellezza ideale e sovrumana“ genannt. Das Gemälde wird mit diesen Werken auf eine Stufe gestellt, was nun bei W. wirklich allerhöchstes Lob bedeutet: im küssenden Ganymed ist nach ihm die Schönheit Apolls und die Kunst des Laokoon enthalten, d. h. er besitzt sowohl die Vorzüge einer in sich ruhenden als auch die einer agierenden Statue. W. hat beide, den Apoll und den Laokoon, auch in seiner Geschichte der Kunst des Altertums in diesem Sinne nebeneinander gestellt: „Laokoon ist ein viel gelehrteres Werk als Apollo“ (4, 2 § 32), wonach dann auch der Hinweis folgt, daß der Schöpfer des Apoll „mit einem erhabenern Geiste, und mit einer zärtlichen Seele begabt sein“ mußte als der des Laokoon. Wie stark in W.s Begeisterung für den Apoll die Erotik mitschwingt, ist leicht zu bemerken (dazu H. Zeller, Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere (1955) 224ff. W. Bosshard, Winckelmanns Aesthetik der Mitte (1960) 170ff. Pelzel a. O. 308); daß die Haltung Ganymeds der des Apoll entspricht, hat Th. Pelzel zuerst bemerkt (a. O. 309 Abb. 6). Der Laokoon dagegen ist bei W. immer nur Kunst, zwar höchste Kunst, aber Kunst frei von „Zärtlichkeit“. Weshalb er ihn auch mit einem tanzenden Satyr hat vergleichen können (Br. I 383 Nr. 222).

An diese Darlegungen ließen sich lange Erörterungen über W.s Ästhetik knüpfen, wobei auch seine Wirkungen zu berücksichtigen wären. Was etwa Herder zu Plastik und Malerei, zum Gruppieren in der einen und in der anderen Kunstart gesagt hat, könnte sehr gut an W.s Äußerungen zum Ganymedbild exemplifiziert werden (zu Herder s. H. Hettner, Literaturgesch. der Goethezeit, hrsg. von J. Anderegg (1970) 42ff.).

Einmalig unter den Äußerungen ist auch die Erwähnung von A. R. Mengs im Zusammenhang mit dem Bilde. Auf sie wird noch besonders einzugehen sein. Ebenso findet sich nur in diesem Brief der Seitenhieb auf die von W. so verachteten „Accademicj Napoletanj“. Abweichend von seinen übrigen Äußerungen sind auch die kritisch-einschränkenden Bemerkungen, die W. expressis verbis als Gegengewicht zu seinem „Panegyrikus“ macht; nur einmal hat er später noch kurz Kritik geübt, in Brief Nr. 3 unserer Liste, und zwar an der Gestalt des Juppiter, die er ja auch im Brief an Wackerbarth beanstandet. Damals muß ihm der Hinweis auf die dunkle Hautfarbe bei diesem Gott, die sich in Plutarchs Leben Alexanders des Großen findet, noch nicht gegenwärtig gewesen sein; in seiner „Allegorie“ hat er dann später gerade das Mengs'sche Gemälde als Beispiel für diese Tatsache genannt.

Wie so oft bei W. zeigt sich auch in diesem Text ein recht unvermitteltes Nebeneinander von Panegyrik und trockener Wissenschaft. Zur Bekräftigung des Juppiter führt er Belege an, äußert

sich eingehend über die Schattengebung in der alten und der neuen Malerei, und legt ausführlich seine Einsichten in die Technik der Wandmalerei dar (dazu Röttgen (1973) 261 f. O. Donner, in: Helbig, W. S. I–CXXVII mit Taf. A–C. W. Klinkert, Röm. Mitt. 64, 1957, 111 ff., angebunden auch an L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis, Neuausgabe 1960, 435 ff.).

Die Fälschungsgeschichte als solche hat die Gemüter vom Tode W.s bis in die Gegenwart hinein immer wieder beschäftigt. Goethe ließ sich ausführlich in seinem Briefftagebuch an Frau von Stein aus, kürzer dann in der „Italienischen Reise“ (s. die Ausgabe von H. von Einem, Sonderausgabe 1978, 138 f. u. Kommentar 611; das Briefftagebuch Br. II 403 f.); heranzuziehen sind auch die Kommentare von H. Meyer zu der von J. Eiselein besorgten Ausgabe der Werke W.s (V 137 ff., ebenso in der 1847 erschienenen zweibändigen Ausgabe I 285 ff.), weiter O. Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik (1896) 24. In neuerer Zeit hat C. W. Ceram in seinem Bestseller „Götter, Gräber und Gelehrte“ (1958 erschien das 565.–604. Tausend) sich die Geschichte nicht entgehen lassen, wobei er sich aber, wie so oft, schlecht informiert zeigt und die Wahrheit dem Wirkungsvollen aufopfert. Gerade in den populären Darstellungen wurde dann auch nach dem Wiederauftauchen des Bildes noch lange von dem „verschollenen“ Gemälde gesprochen, so bei E. Paul, Die falsche Göttin (1962) 120 f. (richtiggestellt erst in der Neubearbeitung, die 1981 unter dem Titel „Gefälschte Antike von der Renaissance bis zur Gegenwart“ erschien; dazu G. Heres, Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft Stendal 45, Dez. 1981, 62 f.), und noch 1978 in G. Hafners Buch „Sternstunden der Archäologen“ (S. 39, s. H. Sichtermann, Gymnasium 86, 1979, 475), obwohl es inzwischen schon auf internationalen Ausstellungen gezeigt worden war. Aber auch die Wissenschaft wandte sich dem neuentdeckten Bilde zu. Eine große Abbildung erschien in der Enciclopedia Universale dell'Arte V (1961) Taf. 228 (noch vor der Restaurierung), eine noch größere Farbtafel bei L. Menegazzi, Anton Raphael Mengs (1966. I Maestri del Colore Nr. 221 Fr.lli Fabbri Editori) Taf. 3. Verzeichnet ist es auch bei D. Honisch, A. R. Mengs u. die Bildform des Frühklassizismus (1965) 89 Nr. 86, dann bei H. Honour, Neo-classicism (1968) 46 mit Abb. 14 und im Katalog der Londoner Ausstellung The Age of Neo-classicism. The Royal Academy and the Victoria & Albert Museum London 9 September – 19 November 1972, 127 f. Nr. 198. In diesen Veröffentlichungen ist auch weitere Lit. angegeben. Die kunsthistorisch-archäologische Auseinandersetzung mit dem wieder aufgetauchten Original brachte vor allem Th. Pelzel, Art Bull 54, 1972, 301 ff. in Gang (dort ebenfalls eine große Abbildung auf S. 300). Der Autor bemüht sich nachzuweisen, daß nicht Mengs, sondern G. Casanova der Verfertiger des Gemäldes ist, bringt aber außerdem nicht nur viel Literatur, sondern auch eine Fülle von Beobachtungen und Bemerkungen, die zur Kenntnis des gesamten Fragenkomplexes außerordentlich wichtig sind (zu korrigieren sind die Angaben auf S. 308 Anm. 62; Pelzel hat die Nachträge in Br. III 589 zu I 417 Nr. 238 nicht beachtet). Noch weiter führt der Aufsatz von St. Röttgen in Arte Illustrata 6, 1973, 256 ff. In ihm wird – m. E. mit Recht – die These Pelzels abgelehnt und die alte Zuschreibung an Mengs erneut begründet. Außerdem finden sich ausführliche Angaben zur Geschichte des Bildes, seiner Übertragung auf Leinwand (a. O. 262) und seiner 1958 erfolgten Restaurierung (a. O. 270 Anm. 27; s. 267 Abb. 13 vor der Restaurierung, 257 Abb. 1 danach). Die von G. Heres vorgetragene These oder „Vermutung“ (so in Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft Stendal 45, Dez. 1981, 62), W. habe um die Fälschung gewußt, diese aber mitgemacht (in: J. J. Winckelmann u. A. F. Oeser. Eine Aufsatzsammlung, hrsg. von M. Kunze. Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft Stendal 7, 1977, 68 ff.) wird durch den Brief an Wackerbarth nicht bewiesen, aber doch in ein neues Licht gerückt. Daß W. mit seiner Bemerkung über Mengs „quasi alla verità“ gelangt sei, hat schon St. Röttgen (1973) 260 gesagt. Aber hätte W. die Mystifikation bis zur glatten Verspottung seiner Umwelt vorangetrieben? Das stünde in krassestem Gegensatz zu allem, was er sonst äußerte, tat und vertrat. So stieß die These von G. Heres,

die Mitwisserschaft W.s betreffend, bisher auch nur auf Ablehnung (G. Schwarz, *Arcadia* 15, 1980, 91. E. Paul, *Gefälschte Antike von der Renaissance bis zur Gegenwart* (1981) 112ff.). Trotzdem hat Heres Recht, wenn er auf W.s eigenartiges Verhalten in dieser ganzen Angelegenheit hinweist; dieses Verhalten ist in der Tat vieldeutig. Fest steht, daß eine eindeutige Aussage über den Tatbestand der Fälschung bei W. fehlt; er äußerte sich nur über die Fälschungen von Casanova. In dem einzigen erhaltenen Brief, in welchem W. auf Täuschungsabsichten von Mengs eingeht, einem Schreiben vom 15. 11. 1766 an Stosch (Br. III 219 Nr. 812), heißt es: „... es sey genug, zu sagen, daß er (Casanova) und Mengs sich vereinigt gehabt, wie ich nicht zweifle, mich vor der Welt lächerlich zu machen, und dieser Argwohn auf den letzten ist die Ursach eines ewigen Bruchs“, d. h. absolut sicher scheint W. über die Komplizenschaft von Mengs nicht gewesen zu sein, denn die Wendung „wie ich nicht zweifle“ und das Wort „Argwohn“ gebraucht man nur dann, wenn Beweise fehlen; immerhin war der „Argwohn“ stark genug, einen „ewigen Bruch“ herbeizuführen (zu diesen Fragen G. Heres, *Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft Stendal* 7, 1977, 72ff. mit zutreffender Kritik an den Kommentaren in Br. IV 574). Die seltsam zwielichtige Äußerung in der „Allegorie“ verstärkt den Eindruck der Unsicherheit bei W., der Unsicherheit sowohl bezüglich des „Argwohns“ als auch des Urteils über das Gemälde. Er führt es im 6. Kapitel „Von Allegorien in der Farbe, in der Materie an Geräten und an Gebäuden“ an, als Beispiel für die dunkle Hautfarbe Jupiters, die in der Antike durch Plutarch überliefert sei; diese Hautfarbe könne nur allegorisch erklärt werden: „Jupiter als die Luft ... welche, wenn sie von Blitzen schwanger ist, sich in dunklen Dünsten verhüllet zeigt“. Das Bild, das dafür als Beispiel dienen soll, wird folgendermaßen vorgestellt: „Wir haben auf einem alten Gemälde, welches von vielen vor alt gehalten wird, einen Jupiter, der den Ganymedes küssen will ...“ W.s Stärke war nie die exakte Logik; aus diesem Passus sehen wir auch nur, daß er selbst das Gemälde für alt hält, oder jedenfalls vorgibt, es (noch) für alt zu halten (gibt er ja auch an, es in der Geschichte der Kunst angezeigt zu haben). Der Nachsatz jedoch „welches von vielen vor alt gehalten wird“ zeigt aber deutlich seine Unsicherheit: warum sagt er nicht: „welches von einigen ohne jeden Grund für nicht alt gehalten wird“? Man kann nicht davon sprechen, daß W. hier für die Authentizität des Gemäldes eindeutig Partei ergreift; eher sieht es nach einem Rückzugsgefecht aus.

Hier sei ein Wort zur Fälschung als solcher gesagt, also zu dem, was Mengs ganz gezielt unternommen hat, nicht nur, um seine Umwelt, sondern im besonderen W. zu täuschen.

Da ist zunächst zu sagen, daß es eine direkte antike „Vorlage“ zu dem Bild nicht gab. Über die möglichen Abhängigkeiten von ähnlichen antiken Darstellungen hat ausführlich St. Röttgen (1973) 262ff. gehandelt, wobei sie allerdings in der Erschließung eines einzigen antiken, heute nicht mehr existierenden Vorbildes m. E. zu weit geht (a. O. 265); dazu sind die angeführten Beispiele zu divergent. In den Darlegungen von St. Röttgen vermißt man außerdem hie und da den kritischen Rat eines Archäologen. So ist es recht naiv, zum „rilievo a più figure“ im Museo di Villa Borghese als letzte Literatur Autoren aus den Jahren 1869 und 1871 zu zitieren und deren Erklärung kritiklos zuzustimmen, als hätte die Archäologie über hundert Jahre lang zu einem so wichtigen Monument geschwiegen; inzwischen ist erwiesen, daß es sich bei diesem Relief um einen Sarkophagdeckel mit der Geburt des Apoll handelt (s. Helbig⁴ II 723ff. Nr. 1964;⁴ IV 405. H. Sichtermann, *JbDtArchI* 83, 1968, 209ff., dort die Lit. Inzwischen hat K. Schefold sich 1976 u. 1981 erneut zu diesem Relief geäußert, eine weitere Äußerung ist im 2. Band der Festschrift für Hedwig Kenner im Druck). Der Hinweis im Inventar der Galleria Nazionale dell'Arte Antica „copia italiana del secolo XVI dalla Farnesina“, der erfolgte, als man das Bild noch nicht identifiziert hatte (Morghen-Tronti a. O. 109), kann sich nur auf das dortige Deckenbild „Jupiter küßt Amor“ beziehen (Pelzel a. O. 308. Röttgen (1973), 263 Abb. 8. Morghen-Tronti a. O. 109 hat also nicht ganz recht, wenn sie Vorbilder in der Farnesina abstreitet. – Mein eigener

Hinweis auf das Deckengemälde der Domus Aurea mit Juppiter und Ganymed, in: *Ganymed. Mythos und Gestalt in der antiken Kunst* (1953) 122 Anm. 340, wird von Röttgen (1973) 262 ff. zu negativ, von G. Heres, *Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft Stendal* 7, 1977, 72 zu positiv interpretiert; die richtige Mitte hält Pelzel a. O. 309 Anm. 64). Im eigentlich „Antiquarischen“ war Mengs insofern vorsichtig, als er ihm überhaupt nicht viel Raum gab. Die Gefäße in den Händen Ganymeds konnten zu seiner Zeit durchaus als antik gelten, ebenso die muschelförmige Lehne des Zeustrones, obwohl es direkte antike Vorbilder zu beidem nicht gibt. Näher an solche wagte der Maler sich mit dem Fußschemel des Zeus, „l’oggetto più interessante del quadro“ (Morghen-Tronti a. O. 111). Er nahm sich hier offenbar antike Vorbilder zum Muster, doch sind solche bisher noch nicht nachgewiesen. In den „Pitture d’Ercolano“, an die man gedacht hat, sind vergleichbare Darstellungen nicht enthalten; das Gemälde mit Thetis und Hephaist, auf dem ein ähnlicher Schemel zu sehen ist (Schefold, *Wände* 235 mit Lit.), wurde erst viel später ausgegraben. Mengs übersah freilich, daß antike Fußschemel nur seitlich, nicht vorn verziert sind. Sehr ähnliche Schemel erscheinen auch auf den Mengs’schen Gemälden mit der Allegorie der Geschichte (D. Honisch, A. R. Mengs (1965) Abb. 46, schon von Morghen-Tronti a. O. 111 bemerkt) und mit Antonius und Kleopatra (Honisch a. O. Abb. 36, worauf Röttgen (1973) 262 aufmerksam machte), schließlich auch auf dem berühmten „Parnass“ in der Villa Albani (FzVA Abb. 119) – zwar keine Beweise, aber doch Indizien dafür, daß Mengs auch der Schöpfer des Ganymedbildes war. W. hat selbst einen dieser Schemel erwähnt, den auf dem Parnassbild: Mnemosyne saß „auf einem Sessel, mit den Füßen auf einem niedrigen Schemel“, und er fügt das griechische Wort „Hypopodion“ hinzu (s. K. Gerstenberg, J. J. Winckelmann u. A. R. Mengs (1929) 17 Anm. 1, zitiert nach W.s Allegorie). Unantik ist die Bekränzung Juppieters, obwohl W. sie mit Hinweisen auf antike Quellen, recht allgemein, zu begründen versuchte. Eher besteht eine Parallele zu dem lorbeerbekränzten Apoll des „Parnass“ in der Villa Albani (so schon Morghen-Tronti a. O. 111) – ein weiterer Hinweis auf Mengs als den Maler des Ganymedbildes. Daß W. sonst bei Fälschungen auf das Antiquarische genau achtete, zeigen seine Bemerkungen zu Joseph Guerra im „Sendschreiben“ (§ 50, s. dazu Pelzel a. O. 310). Daß es sich nun aber um eine eigens für W. angefertigte Fälschung handelte, wird allein durch den Gegenstand bewiesen, wie das seit jeher erkannt worden ist (C. Robert, *Archäolog. Hermeneutik* (1919) 332. H. Honour, *Neo-classicism* (1968) 46. Pelzel a. O. 307. Röttgen (1973) 259). Daß aber das Ziel nicht war, die erotische Gefühlsrichtung W.s als solche zu verspotten, sondern diese nur als Mittel benutzt wurde, ihn als Archäologen bloßzustellen, ist mit Recht schon von St. Röttgen (1973) 259 gesagt worden; vgl. Pelzel a. O. 301. 308. Seine Zeitgenossen ließen ihn gelten, wie er war, negative Äußerungen blieben der Nachwelt vorbehalten (die bedeutendste: C. Justi in seiner großen W.-Biographie, s. dazu G. Baumecker, W. in seinen *Dresdner Schriften* (1933) 157 f. Vgl. jetzt auch die abfällige Bemerkung von E. H. Gombrich, *Kunst u. Fortschritt* (1978) 34). Daß W. seine Beschreibung des Ganymedbildes keineswegs rein dem Gegenstand angepaßt hat, zeigen Äußerungen wie die im Sendschreiben § 48 über zwei Gemälde „wo auf dem einen ein junger Satyr ein Mädchen küssen will, und auf dem andern . . . ein alter Satyr in einen Hermaphroditen verliebt“ ist, wozu er schreibt: „Wollüstiger kann nichts gedacht, und schöner nichts gemalt sein“. Und in der hier mitgeteilten Relation für Graf Wackerbarth sagt er in der Beschreibung des Kopfes der Venus des Menophantos: „La bocca . . . invita a baci colle labbra tumidette . . .“ Hat ja dann auch Goethe zu dem Mengs’schen Bild (in der „Italienischen Reise“) geäußert: „Ich habe es gestern gesehen und muß sagen, daß ich nichts Schöneres kenne als die Figur Ganymeds . . .“ Mengs hatte also durchaus nicht nur W.s persönlichen Geschmack, sondern den seiner Zeit getroffen.

Völlig auszuschließen ist der Gedanke an gewinnsüchtige Absichten von Mengs, wie ihn etwa E. M. Butler, *The Tyranny of Greece over Germany* (1935) 29 formuliert: „Unable to resist the

temptation of a most remunerative mystification . . .“ (als Möglichkeit erwähnt auch von St. Röttgen (1973) 261). Mengs hat ja tatsächlich, materiell gesehen, gar nichts von dieser Fälschung gehabt, wäre ja auch, vorausgesetzt, daß das Geld in seine Tasche geflossen wäre, ein krimineller Betrüger geworden. Zwar hat W. selbst in dem Brief an Stosch vom März 1761 (Br. II 131 Nr. 397) einen Schätzpreis von 2000 Zechinen genannt, aber diesen Preis hatte man W. gegenüber sicher nur angegeben, um ihn noch mehr von der Authentizität des Bildes zu überzeugen. Die Geschichte, daß man eines der von Casanova präsentierten „Gemälde“ für 4000 Scudi verkauft habe, die im Brief an Volkmann vom März 1762 (Br. II 210 Nr. 471) erzählt wird, wurde W. wohl ebenfalls mit dieser Absicht aufgetischt. Wenn W. an Stosch im Mai 1761 (Br. II 148 Nr. 412) über einen möglichen Verkauf des Bildes nach Berlin schreibt und erklärt: „... da ich unter 3 bis 4 Personen bin, die darum wissen, wäre ich Herr gewesen, darüber zu handeln“, so zeigt das, wie ahnungslos er war (auch diese Stelle spricht übrigens gegen eine Komplizenschaft mit Mengs: hätte ein W. den König von Preußen, so hart er ihn auch beurteilte, mit einer Fälschung betrügen können?).

W. hat, trotz aller Begeisterung, doch erkannt, daß das Bild mit nichts anderem zu vergleichen sei, zog aber daraus nicht die letzte Konsequenz – weil sie seinem ästhetischen Empfinden zuwidergelaufen wäre. Schon im Schreiben an Wackerbarth sagt er, daß er beim ersten Anblick „tra la sorpresa . . . e tra 'l dubbio“, zwischen Überraschung und Zweifel, gewesen sei, im Brief an Wiedewelt (Br. II 107 Nr. 377) spricht er von „einem Ausdruck und einer Ausführung, die sich in keinem anderen Werk findet“, im Brief an Stosch vom Dezember 1760 (Br. II 109 Nr. 379) heißt es, daß das Bild alles übertreffe, „was in Portici“ sei, ähnlich auch im Brief an Volkmann vom März 1761 (Br. II 131 Nr. 397), daß es „alle Herculanische“ übertreffe; von diesen herculanischen Gemälden sagt er im Brief an Bianconi vom Februar 1762 (Br. II 204 Nr. 467), nur sie könnten eine Idee der griechischen Malerei geben „se non fossero comparse quelle di Roma“. Auch in der GKA wird gesagt, daß das Ganymedgemälde sogar die herculanischen Malereien „verdunkele“.

Dieses Gemälde ist nicht der einzige Fall, daß W. zeitgenössischen Klassizismus nicht von der Antike unterscheiden konnte: auch angesichts der Eirene mit dem Plutoskinde in der Villa Albani übersah er die Ergänzungen von Cavaceppi, weil sie seinem „Ideal antiker Kunstschönheit“ entsprachen (Gesche, FzVA 458f. Anm. 73). Mit seiner Bemerkung, daß er es sich nicht zutraue, die Schönheit der Figur des Ganymed zu beschreiben – dazu gehöre „il sublime Penello e la Magia del colorito . . . del nostro Mengs“, war er nicht nur „quasi alla verità“ gelangt (Röttgen (1973) 260), nein, er hatte damit die Wahrheit, seine Wahrheit ausgesprochen: in seiner Ästhetik verschmolzen allgemeines Schönheitsempfinden, erotische Gefühle und Bewunderung abgeleiteter, nachgeahmter Formen zu einer umfassenden Einheit (s. auch Pelzel a.O. 302. Röttgen (1973) 268). „Der Inbegriff aller beschriebenen Schönheiten in den Figuren der Alten findet sich in den unsterblichen Werken Herrn Anton Raphael Mengs . . . des größten Künstlers seiner und vielleicht auch der folgenden Zeit“ – wer das sagt, muß die Werke dieses Künstlers mit antiken verwechseln (GKA 5, 6 § 12. Vgl. K. Gerstenberg, J. J. Winckelmann u. A. R. Mengs (1929) 32f.). Daher konnte G. Heres diese Worte sogar als Stütze seiner These anführen – zu deutlich gehen hier bei W. der Archäologe und der Ästhetiker Hand in Hand, kommen daher zum gleichen Urteil (Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft Stendal 7, 1977, 77). Und daher konnte er wohl Casanova – der ihn ja nicht mit wirklichen Bildern, sondern nur mit Zeichnungen nach solchen (die wohl nie existiert hatten) täuschte – aufs härteste verklagen und verurteilen, wie aber hätte er das bei einem Maler tun können, dessen Fähigkeit, wie die Alten zu malen, er selbst anerkannt hatte, und der ihm selbst den Beweis dafür geliefert hatte? Daher äußerte er sich auch nach der Ankündigung des „ewigen Bruchs“ in dem Brief an Stosch vom November 1766 (Br. III 219 Nr. 812) weiterhin lobend über Mengs als Künstler (Br. III 236. 245. 251. 264.

355. Dazu auch G. Heres, Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft Stendal 7, 1977, 74), negativ nur über den Menschen (Br. III 291. 302. 327. 336, neutraler 399. 400. 406). Daß W. mit seiner Hochschätzung der Mengs'schen Kunst nicht allein stand, zeigt u. a. die Äußerung von Cordara, FzVA 171: „Mengs, il Raffaello de' nostri tempi“.

Schon K. Gerstenberg hat auf die Konsequenz solcher Gleichsetzungen aufmerksam gemacht: „Wenn W. seinen Freund Mengs für antik ansah, wie falsch muß er selbst die Antike gesehen haben!“ (a. O. 33) – übrigens keineswegs etwa im Zusammenhang mit dem uns hier interessierenden Gemälde; er fährt dann aber fort: „Aber dieser Schluß darf doch nur bedingt gezogen werden . . .“ Das gilt auch heute noch. Kaum hat W. den Betrug von Anfang an mitgemacht, aber später, als er um ihn wußte oder ihn doch ahnte, schwieg er, weil es für sein innerstes Gefühl im Wesentlichen, d. h. im Künstlerischen, eben kein reiner Betrug war. Bitter genug mag es ihm geworden sein: hatte man ihm doch vor Augen geführt, daß er sein Ideal nicht, wie er immer geglaubt und stolz verkündet hatte, aus der Quelle speiste. Dennoch verleugnete er es nicht. Mit seinem Schweigen bekannte er sich zum Klassizismus, zum Mengs'schen Gemälde nicht als einem antiken, sondern einem klassizistischen. Für ihn blieb es „das schönste Gemälde“, wenn nun auch nicht mehr „aus dem Altertum“.

4. Relation an J. A. G. Graf Wackerbarth-Salmour, [Anfang 1761]
(Nach dem Original von Winckelmanns Hand)

IX.

Scoperte di Antichità.

I. In uno de' miei Ragguagli precedenti diedi notizia della Venere col nome dell' artefice Menofanto, il quale l'ha copiata appresso quella che stava a Troade, altre volte chiamata Antigonina, Città nella provincia di Troja. Quando ne scrissi, la Statua si trovava senza testa, ciò che diminuì molto il suo pregio, tanto più che sarebbe parso troppo ardito, se fra i nostri Scultori qualcheduno si fosse voluto mettere in competenza con un' opera così perfetta. Ma adesso è comparsa la testa, e sua, trovata già colla statua, ma celata; per facilitarne l'esportazione. Non ostante questo sin' ora creduto mancamento, e l'avversione del Papa per tutte le nudità anche di sasso, l'unico protettore dell' Antichità, l'Em.^o Aless. Albani trovò modo di proibire che non uscisse. Mancata che si vidde il Possessore la sua astuzia, uscì fuori colla testa, con pezzi di braccia, e colle mani, senza dita però. Il naso e il barbozzo corrosi sono risarciti di nuovo.

La testa corrisponde alla bellezza ed al Carattere della Statua. Questa Venere non essendo ragazzetta come la Venere di Firenze, ma di perfetta età e statura, ha le fattezze più mature e più grandiose. Quell' altra a guisa di rosa non disfogliata e semiaperta sembra nel seno celare i primi ardori d'amore, non ammaestrata ancora a svelarli, e stende in sul volto un' aria verginale cogl' occhi minuti e serrati alquanto. Quella di Menofanto all' incontro spiega tutte le sue grazie, e inspira l'amore e la voluttà, che fiorisce in ogni parte della testa. Negl'occhi si vede, per così dire, maritate le grazie colla lussuria in quel languido sguardo il quale è proprio alle Veneri, ed espressa anche per mezzo della palpebra di sotto alzata insensibilmente. L'arte è arrivata sino a far galeggiare in su le pupille quell' umidetto di occhi teneri e languidi, che dice Luciano, e non inteso dalla famiglia de' suoi Commentatori. La bocca mi par degna di Prassitele, e invita a baci colle labbra tumidette e sospirosette. La maggiore perdita è quella delle dita, a cagione della rarità di belle mani, così nella natura quanto nell' arte, e per l'ignoranza di nostri Scultori digiuni della conoscenza del Bello. Tutti danno nel Berninresco, e fanno gli articoli della dita tumidi e convessi, quando le dita formate dall' armoniosa natura, si diminuiscono insensibilmente a guisa di colonne fusate con grazia, non come quelle che Vitruvio insegna, Architetto scarso di genio e di gusto. Io mi troverei quì in un mare di ragionamenti, se volessi stendere le vela, ed eccedere i miei limiti.

II. Simile sorte ha incontrata la Statua Egizzia scoperta da me a pezzo a pezzo tra gl' ingombri del Palazzo Barberini, di cui ho fatto cenno in un' altra mia. Si dubitava di trovare testa che corrispondesse a quella figura grande più del solito delle Egizzie, ed ecco venuta da Ancona una testa di donna portata colà da un marinaio Levantino, molti anni sono. E di Basalte verdigno più duro del ferro medesimo, e i colpi di scarpello non vi danno quasi presa veruna; le scintille ne schizzano, senza che il macigno ceda. Questa durezza ha saputo mirabilmente superare e amollire il scarpello Egizzio, maneggiando il sasso con incredibile maestria e leggerezza, non solo nelle pieghe affollate della cuffia, ma nella lisciatura ancora, che non cede a verun marmo polito. Lo stile del disegno e dell' Antichità più rimota: La fisionomia ha dell' Africano e si

dimostra notabilmente nella bocca larga e tirata in su negli estremi, e nelle labbra tumide. Gli occhi sono incavati, e le ciglia segnate con due linee incauate; ma quello che non si trova in altre teste Egizzie, è il contorno delle ciglia continuato sino dentro le tempie, con due altre linee incauate, le quali dalla palpebra di sotto ricorrono in sù verso le ciglia, unendosi con esse in angolo; in questa maniera



III. Una Medaglia d'argento comparsa poco tempo fà, e capitata in mano del Generale Ariosti, da la tortura al cervello degl' Antiquarj. In essa sta intorno a una testa donnesca: SVLPICIA · DRVSILLA · TITIANA · AVG · Nel rovescio è una Giunone Regina. Questa Imperatrice o sia figlia d' un Imperatore è persona affatto incognita, e non si trova in nessuna medaglia e da niun Autore accennata. Il conio è del terzo secolo, e circa i tempi dell' Imp. Erennio.

Un'altra testa di Donna Augusta incognita è rappresentata nel più gran Cameo ch'io abbia veduto, ma di basso rilievo, il quale venne portato da Napoli, due mesi fà; il Sig^{re} Card^{le} Orsini l'ha comprato per 90 zecchini. Non manca chi la batezzi, in che consiste la sola scienza degl' Antiquarj Romani senza criterio e discernimento: si ella coglie, coglie. Belli battesimi si trovano a Monaco: nella Galleria v'era trent' anni fà, un Busto di L.Otho, Othonis Imperatoris pater. *item* Piso Licinianus, M. Crassi Filius. Frugi dictus. *item*. Calpurnius Piso. Frugi. Caesar. e il bello si è, che questo busto di bronzo era moderno. *item* Una testa di Ercole era battezzata Aurelius Valerius Probus Imp. Caesar. Vi era un busto d'un Filosofo col nome dell' Imperatore Pertinace, Se fossero stati in Vienna, gli avremmo già intagliati con i medesimi nomi pomposi.

III. A Arcinazzo, passato Tivoli e Subiaco, da questo luogo distante sei miglia, si trovano grandissime ruine di un Palazzo, volte sotterrate intiere con pavimenti di Musaico, altre volte del secondo piano mezzo rovinate, e intorno è un recinto sbarbicato. Vi sono molte colonne intiere di granito e di marmo colche per terra, le quali per via del trasporto dispendioso non si toccano. Queste rovine si chiamano da' Contadini la Villa di Nerone; appellazione plebea data a molte altre fabbriche, senza che Nerone vi abbia avuto la minima parte. Un Contadino lavorando ivi colla zappa ne cavò fuori un pezzo di condotto antico di piombo coll'iscrizione in carattere rilievo, al solito de' condotti

IMP · NERVAE · TRAIANI · CAES · AVG ·

GERM · SVI · CVRA.

Io ne ho fatto acquisto, e procurerò di disporre l'animo dell' Emō. mio Padrone a farvi cavare. Spero di andarci verso Pasqua.

V. Molto più memorabile si rende la scoperta dell' antica Velleja, di cui ho fatto già qualche menzione. Io so dalla Lettera di una persona di non dubbia fede, che già si sono trovate molte teste, mani, e piedi di bronzo, e tutto quasi a fiori di terreno. Si custodisce tutto con somma gelosia nel Museo del Duca di Parma, in modo che non vi si ammette nessuno.

★

Venere col nome dell'artefice Menofanto: Jetzt Rom, Mus. Naz. Romano. Helbig⁴ III Nr. 2236. EAA IV (1961) 1026 (G. Cressidi). A. Giuliano, Mus. Naz. Romano. Le sculture I 1 (1979) 108 Abb. 81; 109ff. (Text von O. Vasori). W. erwähnt diese Venus auch in Br. IV 24 Nr. 6. II 90 Nr. 364; 92 Nr. 367; 94 Nr. 369; 110f. Nr. 380. Vgl. GKA 164f. = 5, 2 § 3. Bezeichnend die

verschiedene Beurteilung: W. in Br. I 90 Nr. 364: „ein Wunderwerk der Kunst“, das „alle andere Venusse wegwirft“, Helbig⁴ III S. 146 (H. v. Steuben): „des nicht gerade erhebenden Werkes“. In der Beschreibung des Kopfes nähert sich W. derjenigen, die er später dem Gany-med des Mengs'schen Gemäldes widmen wird, s. dort. Die Zugehörigkeit des Kopfes wird verschieden beurteilt, s. die angegebene Lit. u. G. Lippold, Die griechische Plastik (Handbuch d. Archäologie III 1, 1950) 307 Anm. 6.

Statua Egizzia: Diese Statue wird von W., wie auch der Kopf, soweit ich sehe, sonst nirgends erwähnt; die Angabe: „di cui ho fatto cenno in un'altra mia“ bezieht sich offenbar auf eine frühere, jetzt verlorene Relation an Wackerbarth. Beide Werke konnten nicht ermittelt werden.

Una Medaglia d'argento: Bei der W. unbekannten dargestellten Kaiserin handelt es sich um Sulpicia Driantilla (oder Dryantilla oder Druantilla), Gattin des Kaisers Regalianus, Augusta im Jahre 261 n. Chr. Eine entsprechende Münze mit Juno auf der Rückseite abgeb. bei H. Cohen, Description historique des monnaies frappées sous l'empire Romain VI (1886) 11. Vgl. auch Wegner II 2, 125f. Taf. 18 C.

Generale Ariosti: Nicht ermittelt.

Un'altra testa di Donna Augusta: Nicht ermittelt. Über den Kardinal D. A. Orsini (1719–1789): Br. II 188 Nr. 449. IV 244 Nr. 128 a.

Arcinazzo: EAA VII (1966) 537f. s. v. Subiaco (M. Torelli). W. ist hier nicht ganz im Recht, wenn er die Bezeichnung „Villa di Nerone“ als „appellazione plebea“ bezeichnet; die antiken Bestätigungen hierfür sind EAA a. O. verzeichnet.

un pezzo di condotto antico: Nicht ermittelt.

antica Velleja: EAA VII (1966) 1116ff. s. v. Velleia (G. A. Mansuelli). W. in den Nachrichten von den neuesten herculan. Entdeckungen an Heinr. Füssli in Zürich § 49.

5. Relation an J. A. G. Graf Wackerbarth-Salmour, 14. 2. 1761
(Nach dem Original von Winckelmanns Hand)

li 14 Febr. 1761.

Relazione antiquaria

I. In un Vaso o Urna Sepolcrale oblonga di marmo senza lavoro rilievo è stata trovata un gran pezzo di tela d'asbesto di grandezza d'una gran tovaglia, comprata dall' Em.^o Alessandro Albani, e mandata fuori in regalo. Una piccola pezza separata da quello è venuto in mano di un Antiquario, o sia Rivendugliolo d'antichità, e vi è legato dentro un nodo una medaglia di bronzo, ma tutta consumata. Un' altro pezzo della medesima tela la quale si mostra alla Vaticana, fu trovato parimente nella Urna ivi conservata, e vi era involto dentro il Medaglione in bronzo di Commodo, già nel Museo di Medaglionetti dell' Em.^o Alessandro, ora della Vaticana. v. Venuti Num. max. moduli Alban. T. 1 fig. 40. n. 1. ma l'Autore non sapeva quest' Anecdota.

L'una e l'altra tela è di tessitura grossissima, a uso di tela da sacco, e di filo disuguale. Questa tela era anticamente molto più rara: ora è più commune, cavandosi la pietra d'asbesto in molti paesi, anche in Germania. Bruckman, Medico a Wolfenbuttel, stese, anni sono, una Dissertazione intorno a questa pietra, e ne fece stampare quattro copie in carta lavorata di questa pietra.

La tela trovata ne' sarcofagi servì probabilmente a raccogliervi le ceneri del defunto, il cui cadavere pare esservi stato involto: Le ceneri del marito che Artemisia inghiottì, e quelle di Germanico portate in seno da Agrippina moglie sua, conviene che si fossero conservate in questo modo, e che esse fossero sicure di averle schiette.

Nella medesima Urna era una Bolla d'oro di sottilissima lamina, con tre lettere punte te **POR**. appesa a una collanetta. Di Bolle d'oro non sono cognite che questa, e quella nel Museo di casa Chigi, col nome di CATVLVS. di quindici Zecchini di valore, e un' altra che era di Ficoroni, la quale dicesi essere stata acquistata da S. A. R. il Principe nostro Padrone.¹ Poi vi erano due Anellini d'oro, uno col fascino o Cotalino intagliatovi, e l'altro con un piccolo smeraldino. Era dunque la Cassa sepolcrale d'un ragazzo di qualche casa distinta di Roma.

2. Vicino a Tivoli è stata trovata un' altra Urna sepolcrale storiata, comprata dall' Em.^o Albani. Rappresenta un trionfo di Bacco, il più singolare fra infiniti altri trionfi simili. Il Dio sta seduto sopra un Carro tirato da due Centauri, e del carro si vede in questo monumento solo, per quanto mi sovviene, la parte di dietro, ove si saliva, la quale è piana piana; la sedia su cui sta seduto Bacco è in mezzo posto in mezzo dove il carro posa sull' asse. La sedia è probabilmente quella parte del Carro che Omero chiama ἐπιδιφριάς, Epidiphriàs, ove legavano gli Antichi anche le redini. L'Idea di questa parola è rimasta sin' ora confusa, colpa di Monumenti che non ci mostrano il di dentro de' Carri degl' Antichi. Dietro a Bacco sta un Fauno giovane nello stesso luogo dove stava anticamente e in tempo d' Omero quello che combatteva; la persona che guidava e teneva le redini occupava il luogo di Bacco. Un' altro Carro caricato di un gran Mascherone e tirato da due muli, vien guidato da un Satiro. Sileno briaco sta in atto di salirvi per dietro, ajutato da un Satiro che gli dà la mano, e un Fauno giovane lo spinge innanzi. I muli medesimi sono briachi e cascati; quello d'avanti vien alzato da un Fauno, che gli dà una spinta colla mano sotto le mascelle, in quel modo che si fa a' sommari cascati, per fargli levarsi in piedi.

¹ Per poco mi sarei scordato di quella Bolla d'oro, che si trova nel Museo Ercolanense a Portici.

La più bella figura di quest' Urna è una Ninfa che dorme voltata la schiena in fuori, e nell' atto del famoso Ermafrodito in Villa Borghese: un Fauno lussurioso le alza il velo e la scuopre.

Disgraziatamente è rotta questa Cassa in più pezzi, e mancante verso l'orlo in qualche luogo, ed essendo stata nascostamente trasportata a Frascati da chi l'ha scoperta nel terreno altrui, tutti i rottami non sono forse raccolti con la dovuta cura e attenzione.

3. Lo scrivente ha aumentato il suo Museolo nascente di uno schianto di testa di Basalte ferrugineo, in cui non è rimasto altro di sano che gli occhi, la fronte, un' orecchio, e tutta la capigliatura; ma questo schianto vale qualche testa di marmo sana e intiera. Essa rappresentava un' Eroe giovane, per quanto si può augurare, lavorata con ogni maggior finezza a cui l'Arte sia mai giunta. Di questa pietra durissima e di grana impercettibile non esistono a Roma che trè teste intere, toltone il naso, cioè Lo Scipione nel Palazzo Rospigliosi, senza capelli e raso sin' alla cute /: v. *Descript. des pier. grav. du Cabinet de Stosch*, p. 436: / una testa donnesca che par Ideale, innestata su un busto antico di Porfido nella Villa del Sig^{re} Card^{le} Aless. Albani, e quella d'un altro Eroe giovane in Casa Verospi. Poi ve n' è la parte superiore d'una testa di Giove Serapi nella Villa del med^{mo} Card^{le} e lo schianto di cui si parla, il quale rispetto alla delicatezza del lavoro supera le altre teste mentovate.

I capelli sono maneggiati in questa pietra in una maniera differente da quella in marmo; cioè in cambio che i capelli in marmo sono ondegianti e sparsi in boccoli, trecce, o innannellati in ricci, quelli in Basalte vanno imitando capelli tagliati e lasciati alquanto crescere, e pettinati semplicemente, ma con varietà de' ciuffi, in modo che quasi ogni capello è tirato separatamente dall' altro. Questa è la maniera solita di lavorare capelli in bronzo, e particolarmente in teste ideali, come si vede in più teste a Portici, ed in un preteso Tolomeo dell' Em.^o Aless. Albani. In ritratti però bisognava star al vero, e Marco Aurelio a cavallo porta i capelli in boccoli, e non differenti da quelli ne' suoi ritratti in marmo; l' Ercole di bronzo in Campidoglio gli ha ricciuti e folti da Ercole, e similmente la Statua di Settimio Severo nella Galleria Barberina, li porta somiglianti agl' altri ritratti suoi. Giova quì sapere che le opere in marmo per lo più non sono stato con tanta rabbia precipitate e mutilate quanto quelle di nero antico e di basalte o di altra pietra Egizzia scura. Le statue di marmo furono roversciate, le teste buttate giù, le quali scagliate via dal colpo rimasero troncate in qualche parte. Ma per guastare una testa quale è di cui si parla, vi voleva altro oltraggio. Contro le figure di pietra nera il furioso zelo armò le mani degl' esterminatori di zappe e di stanghe di ferro, raffigurandogli l' ignoranza tutte le opere di color nero come tante immagini del demonio, dello Spirito di tenebre.

4. Un piccolo Musaico storiato è stato trovato a Atina verso i confini del Regno di Napoli, di cui ho veduto uno sbizzo colorito di med^{ma} misura. Nella parte inferiore del Musaico è figurato un fiume con due Crocodili: di là dal fiume sta una nave con camere sopra il tavolato le quali sono coperte di tapeti rossi. Dalla nave sbarca una Donna con una corona d'oro in testa, e vestita di un mantò color rossigno. Gli dà la mano un' uomo armato, che l' ajuta di scendere. Dalla dritta sta un guerriero la testa coperta di pelle di Leone, e tiene una mazza nella destra, e colla sinistra l' arco. Il fondo del Musaico sono rupi aspre dentro le quali si vede una caverna. I nostri Antiquarj vi pretendono trovare lo sbarco di Cleopatra dopo la battaglia d' Azzio, del che sia la fede appresso di loro. Uno sbarco simile d' una Donna regia appoggiata al fianco di un guerriero, era dipinto nella Volta de' Bagni di Augusto sul Palatino, conforme i disegni coloriti nel Museo di Stosch.

5. Pochi giorni fà feci acquisto di una Medaglia per quel Museo che ho intrapreso d' illustrare con un Commentario, ed io posso asseverare con franchezza, che sia l'unica nel suo genere che sia mai comparsa nel Mondo. La Medaglia è d'argento, e rappresenta da una parte un'

Aquila ad ale spiegate, e dall' altra un Bue, il quale viene, per così dire, ombreggiato da quel commune Geroglifo Egizzio, cioè, due gran ali attaccate a una palla: sotto il Bue si vede il fulmine ed innanzi alle gambe d'avanti, quel Tau Egizzio dato in mano quasi a tutte le loro figure. Ma questo simbolo è alquanto diverso nella medaglia da quello nelle Statue, girando, in cambio di un anello semplice, in piu circoli, così ☉ Sulla coscia del Bue è un merco, che pare un Alpha Greco di figura antichissima Α. Ho fatto menzione nella Descrizione degl' Intagli Stoschiani, pag. 544. d'un Bue mercato sulla coscie di un ♀ Koph: ma L'Alpha mi aprirà un più largo campo di discorso. Si sa v. g. da Plutarco, che gli Egizzi chiamarono il Bue ἄλφα, Alpha, dall' Ebr. אלף Alúf, Bue. Il Bue sarebbe dunque un Apis, e la Medaglia Egizzia. Ma vi sono molte difficoltà da spianare prima di venire alla decisione.

* Notisi che a' due Carri dell' Urna N° 2. comparisce il capo del timone, cosa unica, il quale finisce in testa di Leone. Non si vedono altrove timoni a' carri degl' Antichi.

★

un Vaso o Urna Sepolcrale: Nicht zu identifizieren.

Medaglione in bronzo di Commodo: Das von W. genannte Werk: R. Venuti, Antiqua numismata maximi moduli ex museo Albani in vaticanam bibl. translata (1739/44).

Bruckman: Urban Friedrich Benedict Brückmann, geb. 1728 in Wolfenbüttel, gest. 1812, Arzt, Edelsteinkerler u. Mineraliensammler, s. Allgem. Deutsche Biographie III (1876) 398 (Speler), dort auch Hinweis auf die Werke.

una Bolla d'oro: Nicht ermittelt. In dem Werk von G. Becatti, Oreficerie antiche dalle minoiche alle barbariche (1955) sind mehrere goldene Bullae genannt und abgebildet (192 Nr. 359. 360. 361. 365; 193 Nr. 363. 364; 214 Nr. 506. 507), darunter auch die aus Herculaneum (214 Nr. 506), doch keine von ihnen läßt sich mit den hier von W. genannten identifizieren. Die Bulla mit dem Namen CATVLVS wird noch RE III 1(1897) 1050 (A. Mau) als im Besitz der Familie Chigi erwähnt.

due Anellini d'oro: Nicht ermittelt.

un'altra Urna sepolcrale: Von W. in der Beschreibung der Villa Albani erwähnt, s. dort unter Trionfo di Bacco. Bei der „più bella figura“ dieses Sarkophages handelt es sich um Ariadne.

schianto di testa di Basalte: Kopffragment einer Replik des sog. Idolino in Florenz, Mus. Arch., jetzt im Magazin der Vatikanischen Museen. G. Kaschnitz-Weinberg, Sculpture del magazzino del Mus. Vaticano (1937) 39f. Nr. 60 Taf. 20. Die Herkunft aus W.s Sammlung hatte A. Rumpf erkannt, JbDtArchI 59/60, 1944/5, 137ff. Taf. 14. Vgl. jetzt Helbig⁴ I Nr. 508 (zu den dort angegebenen W.-Zitaten ist Mon. in. S. LXXXI f. hinzuzufügen, in den deutschen Ausgaben des Trattato preliminare § 143).

Scipione nel Palazzo Rospigliosi: GKA 4, 2 § 19; 7, 1 § 23; 11, 1 § 2. Br. IV 30 Nr. 6. J. J. Bernoulli, Röm. Ikonographie I (1882) 37ff. Nr. 2 Taf. 2. W. Dennison, American Journal of Archaeology 9, 1905, 14 Nr. 5 Abb. 3. Erwähnt auch bei H. Stuart Jones, The Sculptures of the Mus. Capitolino (1912) 238. Neuere Aufnahmen im Deutschen Archäologischen Institut in Rom, Neg. 61. 1649–1654.

una testa donnesca: A 670. A³ 665. GKA 4,2 § 19; 6, 2 § 14; 7, 1 § 23. Mon. in. S. LXXXII f. (in den deutschen Ausgaben des Trattato preliminare § 144). Br. IV 30 Nr. 6. EA 4306/7.

Eroe giovane in Casa Verospi: Von W. auch GKA 7,1 § 23 und Mon. in. S. LXXXI (in den deutschen Ausgaben § 141/2) erwähnt, an beiden Stellen als nicht mehr im Pal. Verospi, sondern im Besitz des maltesischen Gesandten Breteuil (in Mon. in.: Cav. di Breteuil Ambasciatore

della religione Gerosolimitana presso la santa Sede) befindlich angegeben. Schon der Kommentar von Meyer-Schulze zur GKA (Anm. 67) wußte den Verbleib dieses Kopfes nicht mehr anzugeben. Nach einer einleuchtenden Vermutung von A. Rumpf, *JbDtArchI* 59/60, 1944/5, 139 befindet er sich jetzt in Leningrad, O. Waldhauer, *Die antiken Skulpturen der Ermitage II* (1931) 10.12 Nr. 98 Taf. 11. Der Basaltkopf im Mus. Naz. Romano in Rom, der 1910 von R. Paribeni ohne Herkunftsangaben im Magazin aufgefunden und publiziert wurde (s. E. Paribeni, *Mus. Naz. Romano. Sculture Greche del V secolo* (1953) 31 Nr. 37 Abb. 37, mit Lit.), kommt seines abweichenden Stiles wegen wohl kaum in Frage. Er figuriert nicht im 1. Band des von A. Giuliano herausgegebenen großen Kataloges des Mus. Naz. Romano (1979), wohl, weil er, nachdem er aus dem Magazin in die Ausstellungsräume gelangt war, gestohlen wurde.

una testa di Giove Serapi: A 157. A³ 678. Helbig⁴ IV Nr. 3353. H. Sichtermann, *Vier Briefe August von Platens an Eduard Gerhard* (1979) Taf. 12. Der Bart dieses Kopfes wurde, mit dem oberen Teil des Modius und anderen Teilen, erst nachher ergänzt, s. GKA 2, 4 § 10 mit Anm. 25 von C. Fea.

Tolomeo: A 657. Jetzt München, Glyptothek (Knabekopf mit Siegerbinde), Furtwängler-Wolters Nr. 457. Vgl. Br. IV 30 Nr. 6 (im Kommentar S. 431 irrig A 357 statt 657, doch richtige Seitenzahl). Allroggen-Bedel, *FzVA* 311 Abb. 115. 116. 118.

Marco Aurelio a cavallo: Helbig⁴ II Nr. 1161. Vgl. auch Br. I 375 Nr. 218. III 340 Nr. 920.

l'Ercole di bronzo in Campidoglio: Helbig⁴ II Nr. 1804; s. auch GKA 7, 2 § 18.

Statua di Settimio Severo: Jetzt Brüssel, Musées Royaux. Erwähnt auch Br. I 375 Nr. 218. III 340 Nr. 920. IV 30 Nr. 6. A. M. McCann, *The Portraits of Septimius Severus* (1968) 162f. Nr. 62 Taf. 63.

Un piccolo Musaico: A 456. A³ 696 (bei Gasparri, *FzVA* 427 Druckfehler: 969 statt 696). Helbig⁴ IV Nr. 3358. Das Mosaik stellt die Befreiung der Hesione dar, s. auch Br. II 249 Nr. 499 u. weitere Hinweise ebenda zu den Briefen.

Bagni di Augusto: Da hier W. von einem Gemälde der „Volta“ spricht, kann es sich vielleicht um einen Teil der Domus Aurea handeln, die bis zum Palatin hinüberreichte; diese Domus hatte, bevor man sie als Haus des Nero erkannte, verschiedene Bezeichnungen (s. F. Weege, *JbDtArchI* 28, 1913, 127). Daß W. den Teil, in dem der Laokoon gefunden wurde, der Zeit entsprechend „Terme di Tito“ nannte (Mon. in. S. XXIII) spricht nicht dagegen. Von dem hier genannten, schon zu W.s Zeit nur in einer Zeichnung erhaltenen Gemälde fehlt, wie es scheint, jede weitere Überlieferung, s. Weege a. O. 127–244 (über W.: 156. 221 f.).

una Medaglia: W. erwähnt und beschreibt diese Münze auch in der Erstausgabe der GKA (1764) 67f. am Schluß des Abschnittes über die Kunst der Ägypter, wo er über ägyptische Münzen spricht. Nach der Beschreibung erklärt er: „Diese Münze befindet sich in dem Museo Hern. Joh. Casanova, Sr. Königl. Maj. in Pohlen Pensionarii in Rom, und wird hier in Kupfer bekannt gemacht. Ich lasse dem Leser darüber urtheilen; meine Meynung über dieselbe werde ich an einem andern Orte geben. Diese Münze ist unterdessen niemanden vorher zu Gesicht gekommen.“ Trotz der Ankündigung findet sich jedoch keine Abbildung der Münze in dem Band, auch blieb W.s Meinungsäußerung aus. In der zweiten Ausgabe der GKA, die postum 1776 in Wien erschien, fehlt der Passus über diese Münze im Text; dafür wird ein Kupferstich, der beide Seiten der Münze zeigt, auf S. 54 von Bd. I als Schlußvignette nach dem 1. Teil des 1. Kapitels gegeben, als bereits zum Kapitel über die ägyptische Kunst gehörig. Der Text dazu findet sich erst am Ende von Bd. II im „Zweyten Register, oder Verzeichnis der in diesem Werke befindlichen Kupferstiche“. Dort wird (Paginierung fehlt) die Münze, fast wörtlich W. folgend, beschrieben, und W.s Meinung, daß sie völlig unbekannt sei, mit dem Hinweis auf eine ähnliche, publizierte Münze widerlegt. Die Zeichnung der abgebildeten Münze stamme von Professor Lippert in Dresden. Im Band I der von C. Fea herausgegebenen *Opere di G. G.*

Winckelmann, der 1830 erschien, wird der Sachverhalt auf S. 306f. in Anm. 79 genau wiedergegeben, und zur Münze und ihrer Abbildung bemerkt: „Non so se W. abbia omessa questa, perchè poi abbia dubitato, che fosse egiziana, o per li dissapori, che ebbe con Casanova . . .“ Mehr kann man auch heute nicht dazu sagen. – Der Kupferstich, der in der GKA 1776 erschien, ist auch in der von L. Goldscheider besorgten Ausgabe der GKA von 1934 (Wien, Phaidon Verl.) auf Taf. 10 abgebildet; auf S. 403 findet sich eine kurze Beschreibung. – Wie schon bei Fea zu lesen ist, hatten bereits andere den nicht ägyptischen Ursprung der Münze bemerkt, wobei Kroton, Kilikien oder Zypern genannt wurden. Es handelt sich um eine zyprische Münze, ähnliche Exemplare im von G. F. Hill bearbeiteten Cat. of the Greek Coins in the Brit. Mus., Cyprus (1904) Taf. 8 (Paphos).

6. Brief an G. L. Bianconi, 14. 11. 1761 (vgl. Br. II S. 190ff. Nr. 452)
(Nach dem Original von Winckelmanns Hand)

Roma li 14. Nov. 1761

Carissimo Amico

Io vi mandai l'ordinario passato un piccolo Ragguaglio di Scoperte d'Antichità, aspettando dell' altre più che gli Strioni il Carnevale, ma la Stagione indiolata ci lascerà per un pezzo digiuni. Tutte le cataratte delle acque supralunari si sono scatenate, e per ripararmi dal freddo la mattina, porto tutta la mia guardaroba addosso come gli Spagnuoli che vanno accattando la minestra a' Cappuccini. Se mi vedeste infagottato così, crepereste dalle risa. Castello sarà il rifugio ne' caldi eccessivi, ma per il freddo in Stanze senza camino, e con un cervello che si distempera al fuoco de' carboni, non sarebbe altro rimedio che involupparmi in due pelli di Lupo. Mi farei ardito di chiederle dal mio benefico Padre a Varsavia; suggeritemi Voi la strada a farle venire, vene prego. A proposito de' Lupi di Polonia. Giorni sono capitò una Domenica alla Villa Albani il Principe Sulkowsky, non credendo di trovarvi il Cardinale; perchè pretende di viaggiare *incognito* alla Sovrana. Si presentò /:in compagnia d'un Sassone ritto come un pilone e taciturno come la notte:/ con certe contorsioncelle smorfiose all' ultima moda, tutto olente d'acque odorifere. S. E. dopo i consueti convenevoli lo lasciò in libertà per vedere gli appartamenti, pregandomi di spiegargli le cose più principali. Lo aspettai nella superba Galleria pronto alle sue dimande. Con una sufficienza da Monarca passò egli con un' occhiata passeggera sopra tutte le statue e bassorilievi con quella velocità colla quale Omero fa camminare Giunone, e un lampo del suo guardo degnò di fissarsi sul Parnasso del soffitto, dimandando di chi fosse la Pittura; di Mengs, gli risposi, e la risposta non ascoltò che volando. C'est joli! c'est joli, erano le sue esclamazioni. C'est plus que joli, gli risposi, ma sottovoce, riflettendo che questo è l'unico mezzo termine fra il Merveilleux e il Detestabile de' Franzesi, e mi tacqui. Stimando poi che non portasse il conto di spregare il fiato, lo lasciai un altro momento finire a correre per le altre Stanze, e si sbrigò in un mezzo quarto d'ora. Non s'è trattenuto che quattro giorni a Roma. Più curioso era il Guardiano di SS. Apostoli con gli occhiali a cavalcioni al sentire nominare Mecenate la prima volta in vita sua, a cui stava bene alloro recitargli il principio del Mecenate burlesco.

La Stagione perfida mi ha fatto tornare in mente quel passo di Giovenale, dove dice che il Tevere gelava, della cui esistenza e verità dubitavate quando ne feci menzione a Dresda senza sovvenirmi le precise parole, e tutti me la disputavano a Roma, [zwischen die Zeilen geschrieben: perchè no lo potevo ritrova[r]lo]. Guardate la Sat. 6 v. 519. nella invettiva che il poeta fa contra la superstizione ridicola de' tempi suoi, dice che le donnicciole s'immersero tre volte sul fiume nel cuore dell' inverno quando le sponde erano gelate, in modo che per calare nell' acqua bisognava rompere il ghiaccio

Hibernum fracta glacie descendet in amnem

Ter matutino Tiberi mergatur –

Il modo del suo dire far parere la cosa non tanto insolita. Ma i Romani stavano meglio di noi ne i freddi acuti nelle loro stufe, o ne i Tepidarj, dove il caldo era sempre temperato ed uguale. Si vedono ancora nel giardino del Noviziato de' Gesuiti tutti i tubuli o canali di un Tepidario.

Anche fuor di stanza poco dovevano risentirsi di freddo con una pelle all' antica che da bambino avea fatto il callo, una pelle dura quanto quella del C. . . d'un Cocchiere; a segno che Cicerone beffeggiava Pompeo per via delle fascie involte intorno alla Coscia in cambio de' calzoni. Cosa diremo del freddo della Grecia! Diogene il Cane, secondo che c'insegna Laerzio andava abbracciando le Statue coperte di neve. Mai s'udi cosa tal – di qua dall' Alpi. Qui mi casca l'ago – l'ora sollecita e Lagnasco chiude a buon' ora il suo piego. Addio. Io sono piu il Vostrissimo che non l'era Annibal Caro a quello cui fece un regalo di questa parala nuova. In caso che mi dimenticassi incaricarvi di mille saluti al Sig^{re} Domenico Annibale, restì quest' uffizio un sempiterno subinteso. Vi raccomando il piego mio per il Conte de Bunau

Winckelmann

II. Beschreibung der Villa Albani [1761]

*Herausgegeben von Sigrid von Moisy
Kommentiert von Hellmut Sichtermann
und Ludwig Tavernier [T]*

(Nach dem Original von Winckelmanns Hand)

Descrizione della Villa
dell' Em^o. Alessandro Albani

La Villa dell' Em^o Alessandro Albani situata fuori la Porta Salara rassomiglia ancora a un Quadro disegnato con tutta la maestria dell' Arte, e con un' alto sapore del Bello, a cui manca però l'ultimo rifiorimento: vi sono le macchie principali, e la gradazione delle tinte coll' armonia del chiaroscuro; si sospira che il gran Maestro suo gli possa dare quelle sfumatezze di contorno e slavatezze di ombre che rendono compita la magia del Colorito. Per questo motivo non si può dare di questa Villa quella des[c]rizione esatta che corrispondesse alla gran Opera.

Il preggio di questa Villa consiste tanto nel sito aperto e ventilato, nella veduta vaghissima da ogni parte, e nelle fabbriche magnifiche, quanto ne' Monumenti antichi raccolti con infinito studio e con spesa grandissima, i quali sono così bene adattati che con miglior ordine e metodo dubito che possa farsi. Ma vi sono delle Statue di primo rango non finite ancora a risarcirsi, ed altre aspettono negli studj de' Scultori, con una selva di Erme o Termini, per essere disposte e messe in opera. In questa gran Raccolta d'ogni sorte trova il Letterato e l'Antiquario da esercitare la sua sagacità e letteratura; vi trova l'Artefice a riscaldarsi la fantasia, a ricavarne idee di bellezza, finezze di disegno, ed a farsi ricchezze nella mente d'infiniti soggetti della Mitologia sacra e Storica. Non mi assumo che di dare un piccolo saggio di questa Villa, parlando in primo luogo della disposizione della parte principale e delle Fabbriche, accennando poi li monumenti particolari di Scultura delle trè Nazioni, che in essa si son rese distinte; al terzo darò qualche cenno di altre Statue, di Bassorilievi più singolari, e di soggetti poco comuni di Mitologia e di quelli che riguardano i Costumi, che vi si trovano sparsi ne' Bassorilievi.

La disposizione di tutta la Villa non può disegnarsi in carta, senza essere prolioso; mi restringo alla parte principale, la quale può dare idea del Tutto. Questa parte fatta a palchetti, o sia trè gran Parterre, è compresa tra il Palazzo e suoi Portici laterali, e tra un altro Portico semicircolare situato dirimpetto. Il Palazzo ha un Portico con nove archi in facciata e due archi laterali, (questi qua chiusi con finestroni) fiancheggiati ogn' uno di due colonne di 18 ½ palmi alte, alternativamente di granito nero e rosso, e quasi tutte di solo fuso. Al primo e l'ultimo arco di facciata corrispondono due gran Stanze, serrate con cancelli di ferro, dentro le quali stanno alzate sopra basi scannellate di granito nero due grandissime Conche tonde d'Alabastro Orientale fiorito; nel centro d'una è lavorata di rilievo un testa di Medusa, e nell' altra la testa di un Fiume, ambedue più grandi del vero. In gran Nicchioni di queste Stanze restano collocate Statue più grandi del naturale d'Antonino Pio, e di Marco Aurelio. A i sei altri archi corrispondono altrettanti Nicchioni di 7 ½ palmi di larghezza, fiancheggiati di Pilastri di marmo brecciato di colore fior di Persico, e dentro sono alzate sei Statue Imperatorie di Augusto, Tiberio, Domizia-

no, Adriano, Lucio Vero, e di Settimio Severo, sopra basi di marmo con specchj di sceltissimi Bassorilievi, e. g. Ganimede che reca la tazza a Giove, La Contesa di Apollo e d'Ercole sopra il Tripode &c.

Tutti gli Archi vengono fregiati di sopra con fasce antiche di marmo, ornate di Grifi che tengono candelabri, e di gran cornucopie &c. e li Archi sopra queste Nicchie riempiscono gran Lunette orlate di Marmo bigio, con Mascheroni antichi collocativi dentro.

All' Arco di mezzo corrisponde, per così dire, un Atrio, con Nicchie e le sue Statue: in faccia all' Arco è la porta i cui stipiti e trave sono di Marmo bigio, ed essa riesce nella gran piazza semicircolare dietro il Palazzo, circondato da una Balaustrata di marmo bianco di Carrara. A' fianchi di quest' Atrio è a man dritta la Capella riccamente ornata con bellissime colonne di solo fuso, e con Bassorilievi sagri parte di Bernino, parte di Scuola sua. La volta è dipinta e dorata. L'altare è alzato sopra una Cassa, o per meglio dire, Labbro antico di granito rosso, e dentro vi si metterà il corpo di un Santo Martire trovato ne' Cimeterj colla sua lapide antica sepolcrale. A mano sinistra si salisce per la Scala grande agl' appartamenti.

In mezzo agl' appartamenti di facciata è la superba Galleria che sta per terminarsi. Tutto d'intorno regna un zoccolo composto d'Alabastro fiorito, di verde antico e di altri marmi preziosi. Le due porte laterali sono fiancheggiate ogn' una di due colonne di porfido di solo fuso, e in cambio di sopraporte vi stanno due Archi antichi compagni, ornati di trofei, e d'ogni sorte d'armatura, d'una finezza sorprendente, il di cui disegno intagliato nel terzo tomo della Raccolta del Sig^{re} Caylus non ne dà quella idea che si desidererebbe. Sopra il zoccolo della Galleria vengono alzati gran Specchj /: come gli chiamiamo:/ di porfido e nel mezzo loro, Bassorilievi ovati incastrati, e questi Specchi sono fiancheggianti di pilastri di Musaico finissimo con Grotteschi copiati parte dal antico, parte da quelli nelle Loggie di Raffaello cavate parimente dall' antico: nel mezzo loro sono incastrati gran Camei d'Alabastro copiati da' migliori Intagli. Altri pilastri sono di Commesso, i quali alternano con quelli, et tutti hanno colle Colonne sopradette Capitelli di marmo indorati. Il gran Cornicione della Galleria è tutto dorato. Gli archi della volta sono dipinti in chiaro oscuro di soggetti cavati dall' antico.

Il Soffitto spartito in un gran quadro di 26 palmi di lunghezza a 14. di larghezza, e in due laterali ovati, è dipinto dal celebre Pittore, il Cav^{re} Ant. Raffaello Mengs, Sassone; e rappresenta il Parnaso, ovvero Apollo, e le Muse con Mnemosine la Madre delle Muse, di grandezza naturale. Ne' Laterali sono idee allusive.

In uno degl' appartamenti contigui alla Galleria è collocato il Busto d'Antinoo sopra un Camino d'Architettura e di lavoro sceltissimo.

Gli Appartamenti dalla parte di dietro finiscono con due Gabinetti; l'uno tutto fornito di grandi tavole Cinesi di quell' antica venice preziosa, le quali vengono fiancheggiate di Pilastri di Cristallo: La volta è ornata di molti soggetti graziosamente dipinti e di Rabeschi coloriti e dorati. L'altro Gabinetto supera tutti gli appartamenti, e contiene il più raro in figure e in busti di bronzo e d'alabastro, in Vasi di porfido e d'alabastro; questi sono collocati sopra mensole, e quelle in Nicchie e Lunette: il zoccolo è ornato di Bassorilievi.

Le ale del Palazzo vanno formando due Portici contigui di otto Archi compresi uno di fianco, alzati su colonne di granito di 13 ½ Palmi alte, ed altrettante nicchie corrispondenti incontro, ornate di Statue. Ne' vani fra un arco e l'altro verranno e essere disposti Busti, in uno de' Portici quelli degl' Imperatori, nell' altro quelli de' Filosofi, Poeti e Retori.

Lateralmente e in faccia a un gran Vialone termina la piazza del Palazzo in un tempietto Ionico di colonne antiche scannellate che si sta attualmente fabbricando; nel mezzo resterà collocata una Diana Efesia di grandezza naturale.

Incontro al Palazzo gli corrisponde un Portico semicircolare alzato su dodici Archi fiancheggiati di colonne di granito e di marmo alternativamente collocate, di 16 palmi alte. Nel

centro di questo Portico esce in fuori una Stanza piantata sopra un gran basamento, al quale verrà appoggiata una gran Cascata d'acqua che guarda uno Stradone che conduce alla Villa verso mezzo giorno. Nel mezzo di detta Stanza sta collocato il gran Idolo Egizzio di alabastro con altre Statue Egizie parte già disposte parte da disporsi ancora.

Sopra le Balastrate di tutti i Portici sono disposti Busti antichi, e quella del Palazzo è ornata di Statue. Le Colonne antiche intiere per tutta la Villa saranno incirca Cento cinquanta.

Dal Palazzo si scende nel Parterre di mezzo per una Cordonata a due branci, la quale finisce con due Sfingi di granito di sette palmi lunghe. Il piano di sopra o sia il parapetto è una balastrata di ferro spartita di piedestalli con dieci Statue ed Erme, e nel mezzo è una fontana di lavoro tutto antico, a livelle del Palazzo. Dove sboccano unitamente le due Cordonate nel Parterre sta una fontana sotto la balastrata e sotto la fontana di sopra, formata di un Fiume di marmo bigio, e l'acqua sbocca in una bella tazza antica di marmo pavonazzo, di 8 palmi per lo lungo e la metà per lo largo. Il soffitto di questa fontana, sotto il quale giace il Fiume, vien portato da due Cariatidi antichi con panieri di frutta in capo, e nel mezzo del soffitto è fermato un gran rosone di alabastro Orientale rimasto di una gran tazza la quale era compagna delle due mentovate. Da' frammenti si è riconosciuto che v'erano 14 Tazze simili. La trave del soffitto è fregiato d'un gran Mascherone di bronzo di Michel-Agnolo.

Vi sono altri due fiumi non messi ancora in opera; l'uno è il Nilo appoggiato su una Sfinge, ed è di marmo bigio, e più grande del vero, di 10 palmi di lunghezza; l'altro è di marmo bianco e di 9 palmi.

Nel mezzo di questo Parterre di mezzo, è una Fontana la quale è una delle opere più insigni della Villa. Quattro Sileni antichi grandi alquanto più del naturale alzati sopra un basamento, portano su le teste piegate in giù, una grandissima Conca di granito di un solo masso, il cui diametro è di 18 palmi. A' quattro Cantoni scantonati del basamento sgorga l'acqua da tante maschere, e si raccoglie in una peschiera, e altrettante acque salienti s'alzano dal mezzo dell'acqua.

A man dritta di questo Parterre si sale per due Cordonate a un Parterre superiore. Alla salita è un'altra fontana formata da un bel putto che cavalca un mostro marino. Nel mezzo di questo Parterre sono due altre gran fontane o piuttosto peschiere, e nel mezzo sta una gran Conca (la quale forma la terza fontana) di granito tutta di un pezzo, di 19 palmi di diametro. Dal suo centro s'alza un gran fiocco d'acqua saliente.

Il terzo Parterre più basso finisce in una vaga prospettiva alzata con un' arco nel quale sta una Statua. Vi si sale ad un ripiano, o piccola loggetta scoperta, attornata di balastrate di ferro, e sotto vi è una fontana fiancheggiata di due Statue di prigionieri giacenti.

★ ★

★

Il secondo Punto di questa Descrizione è un Estratto di notizie dell' antica Scoltura cavate dalle opere più insigni di questa Villa. Nelle Scolture delle trè Nazioni mentovate, cioè dell' Egizia, Etrusca e Greca si possono osservare la conformazione medesima di queste Nazioni ritratta nelle lor figure, e li differenti avanzamenti e periodi dell'Arte.

Nella prima Classe Egizia si distinguono le fattezze di questa Nazione da quelle degli Etruschi e de' Greci, ed esse sono uno de' criterj che non fallisce dell' antico Egizzio. Poi vi si scuoprono due Epoche principali; quella dell' antico stile, e quella dello stile posteriore. L'antico stile chiamo quello che pare essersi mantenuto sin' alla conquista di Cambise, e si distingue oltre la forma e le fattezze, tanto nel disegno del nudo quanto nel panneggiamento.

Nella faccia si vede imitata la natura; l'orbita degl' occhi e schiacciata, e tirata in su, e in questo rassomigliano le teste Egizzie a' Cinesi; le labbra sono gonfie, e il taglio della bocca tirato in su verso gli angoli.

Il disegno ha poco di convesso e di concavo con poca indicazione di muscoli e d'ossatura; nervi e vene non compariscono affatto. La mossa è rigida e dritta, le braccia stese giù e attaccate a' fianchi, e i piedi messi paralleli.

Il vestito non si vede che indicato di un' orlo che s'alza alle gambe, e al collo; il resto bisogna immaginarselo.

Lo stilo posteriore e quello che si formò sotto il governo Persiano e Greco, e vi si dimostra manifestamente l'imitazione delle Opere de' Greci, i quali ebbero dipoi un commercio più libero cogl' Egiziani, e le figure di questo stile mancano di Geroglifi. Si distingue dal primo stile in alcune statue nelle forme e nelle fattezze di teste, ma particolarmente ne' panneggiamenti: i quali sono di tela. In statue si distinguono la sotto veste, la quale è piegata e la camiscia che cuopre il petto e pare un sottilissimo velo; poi la veste che sta stretta alla vita ed è legata sotto le zinne, ed il ferraiuolo tirato sopra le spalle co' due suoi pizzi, uniti in mezzo alle zinne e legati in nodo coll' orlo della veste, per tenerla e per tirarla su.

Oltre queste due sorte di Scolture v'è una terza spezie di figure che sembrano Egizzie, e non sono che imitazioni di opere Egizzie fatte in tempo d' Adriano.

Fra le Statue del primo stile Egizio è la principale un Idolo più grande del vero, seduto sopra una sedia massiccia di quattro palmi alta, non compresi l'appoggio, ornata di Geroglifi, tutto di Alabastro, che chiamano Orientale; questo e quello che fu cavato nella Tebaide, secondo Teofrasto. Dell' istesso stile antichissimo ve ne sono cinque o sei altre Statue di granito nero e rosso e di Barsalte. Una di granito nero, grande al naturale è unica per la sua testa la quale ha del leone, del gatto e del cane, coperta di dietro con una cuffia, da altri chiamata stola, che pende giù sopra le spalle: su la testa si alza come un lembo della medesima pietra. Quanto alla stile posteriore una Statua donnesca, senza sua testa però, ne ha tutte le qualità e contrassegni. Ma la ristrettezza di questo ragguaglio non permette di entrare più avanti nel dettaglio delle cognizioni di questa Scoltura.

Delle Statue in cui Adriano fece imitare quelle degl' Egiziani, ne sono tra altre due chiamate Isidi di marmo nero, e un Idolo di rosso antico, il quale pare un Antinoo effigiato all' Egizzia, a guisa di quello di marmo in Campidoglio. In quest' ultima Classe convien mettere i Canopi, de' quali i più belli che esistono, si trovano in questa Villa, lavorati in Barsalte verdigno; un' altro della medesima pietra sta in Campidoglio. Le figure di rilievo in questi Canopi sono manifestamente di fattura Greca. Le due Sfingi sopra mentovate e due altre sono parimente di questi tempi.

★ ★

★

Nella seconda Classe di Scolture Etrusche basta accennare due Opere insigni, una Statua, e un Bassorilievo. La statua è più grande del naturale, di dieci palmi, e rappresenta probabilmente un Sacerdote. La tonaca senza maniche la quale gli giunge sino a' piedi, è ripiegata in pieghe dritte e parallele, imitando quelle che sono stirate col ferro. Le maniche della Sottoveste sono messe in pieghette crespe a uso di Rocchetti all' Italiana. De torchi per piegarvi i vestiti fanno menzione gli Autori antichi. I capelli davanti sono innanellati a uso di chiocciol, e come è solito, a teste d' Erme, ò a quelle che sono imitazioni dell' antichissimo stile. Su le spalle davanti scendono giù da ambedue le parti quattro trecce di capelli. La chioma è legata dietro, e si sparge in cinque boccoli lunghi, ma uniti, e a guisa di borsa, di un palmo e mezzo di lunghezza; e questa

acconciatura era usata anche dagl' antichi Greci; la Pallade di cui parlerò in appresso ha i capelli legati in simil maniera. Del Bassorilievo si può asseverare con qualche franchezza che sia il più antico che si sia rimasto. Rappresenta esso una Dea sedente, senz' altro attributo di divinità, ma il suppedaneo sotto a' piedi non è dato da verun popolo a figure mere umane. Così usavano anche i Persiani secondo i disegni di due figure di rilievo alle fabbriche di Persepoli. Questa Dea tiene un bambino nelle mani, cosa che fa congetturare che possa essere la Dea Rumilia, protettrice de' bambini. Incontro a essa sta la madre alzando le fascie del bambino, e allato le stanno due figliuole di diversa età. Le forme delle teste rassomigliano perfettamente alle teste Egizie; gli occhi sono a livello della fronte, simili in ciò a quelli della Statua Etrusca, e il loro contorno è schiacciato, e tirato in sù. Questo monumento comprova quello che dicono gli antichi Autori della rassomiglianza delle Opere Etrusche coll' Egizie.

★ ★
★

Nella terza Classe della Scoltura Greca vi è per così dire una scala di Opere per più secoli, principiando dallo stile più sublime dell' Arte, cioè quando ella si sublimò in tempo di Fidia, continuata sino alla sua declinazione. La più bella statua panneggiata, e, ardisco dire, dopo la Pallade nel Palazzo Giustiniani, la più antica Greca, e d' età quando l'Arte era giunta al suo colmo, è la Pallade che andrà collocata in una delle due gran nicchie della Galleria. Questa figura è alquanto più grande del vero, e all' eccezione delle braccia, di perfettissima conservazione, e la testa è con quella d' Apollo di Belvedere la più bella è la più vergine di tutte le teste; l' epidermide n' è talmente liscia, come se uscisse recentemente dalla mano del suo Artefice. La testa dotata di sublime bellezza ha quel contorno severo, e le parti precise con un' ombra di durezza, in che consiste il Carattere dell' Arte di quel secolo quando una certa grazia che acquistò l'Arte in Prassitele ed Apelle, non era ancora ricercata. Qui potrei stendermi in ragionamenti sopra altre Statue e bassorilievi procedendo col metodo del tempo in cui si suppone che sieno stati lavorati, ma molte cose non possono insegnarsi senza aver sotto l'occhio le Opere medesime.

★ ★
★

Il Terzo Punto di questa Descrizione riguarda le altre Statue e i bassorilievi più singolari. Tra le figure di bronzo merita particolar considerazione un Apollo di quattro palmi alto, il quale rappresenta quello di Prassitele da i Greci chiamato Sauroctonon, che amazza una lucertola. Non vi è più la lucertola, persa col tronco sù cui rampicava, ma la mosca è la medesima di quella di due figure di marmo in Villa Borghese poco osservate, e da nessun' Antiquario indicate. L'una sta nella Loggia del Palazzo insidiando la lucertola in atto di colpirla. In marmo sono insigni una Tetide di grandezza naturale col Timone in mano; su la base è scolpito un rostro di nave: una Giunone Lucina di grandezza più del vero con un bambino in mano, la quale per la sua bellezza e squisitezza di panneggiamento è destinata per compagna della Pallade nella Galleria. Unica è la Statua ignuda di Domiziano più grande del vero, trovata trè anni fà. V'è una Statua armata colla testa di Domiziano per la scala del Palazzo Giustiniani, ma la testa sembra innestata non sua. Essa vien riportata da Montfaucon, il quale pretende che sia quella che fra tutte le altre Statue di quest' Imperatore destrutte e spezzate, fu conservata all' istanza della moglie; ma questa era di bronzo, non di marmo.

Unica si può anche dire una Statua d'Adriano armata di corazza e con gambe e piedi ignudi, per raffigurarlo qual era solito di camminare scalzato alla testa delle legioni.

De i Bassorilievi altri sono stimabili per l'Arte e per la bellezza di lavoro, altri per li soggetti: dell' una e dell'altra sorte mi contenterò di toccarne i piu grandi, e i più riguardevoli. Quanto a' primi vi è una Roma di grandezza naturale e di tutto rilievo, seduta su molte armature; in lontananza è un tempio con piu gradini. Un Fauno sedente quasi grande al naturale, che alza una lepre, appresso un albero su cui sta gettato un panno e il suo pedo appoggiatovi. Un giovane di cinque palmi e mezzo alto che tiene un Cavallo per la briglia. Un Genio alato di cinque palmi alto. Quattro compagni dell' istesso soggetto, che rappresentano diverse deità donnesche; le due prime figure sono una Musa che fa una libazione alla Vittoria: nel fondo è un tempio Corintio oblungo, d'incredibile finimento di lavoro. Il piu prezioso poi di tutti questi Bassorilievi è il Busto d'Antinoo piu grande del naturale, coronato di fiori; con una mano tiene il panno rigettato dal petto, con l'altra una ghirlanda.

Fra gli altri Bassorilievi meritano d'essere notati quel Comico col Trocho spiegato nella Descriz. degl' Intagli di Stosch, p.453. Antiope in mezzo a' suoi figli. Anfione e Zeto, quelli colla lira, e questi col capello buttato dietro sulle spalle à uso de' Frati mendicanti, per significare la Vita pastorale che scelse. La madre implora vendetta del maltratto usatogli da Dirce loro madrigna. Il medesimo soggetto co' nomi delle figure si trova in Villa Borghese. Unico è Polifemo monoculo, colla lira, e con un amorino montatogli sopra la spalla. Per l'uno e per l'altro verso sono pregiabili due Bassorilievi, uno piccolo in rosso antico, l'altro di figure quasi grandi al naturale, rappresentanti Icaro con due ali legate alle spalle con legami che gli passano, incrociandosi, il petto, e intorno le braccia. Dedalo sta attualmente fabbricandosi ali per se medesimo sull' incude; l'una è finita, e sta inclinata al muro di gran pietre quadrate per figurare la prigionia donde si salvarono volando. L'Icaro è il piu bel nudo che si possa vedere. Un altro Bassorilievo di questa sorte è l'Apoteosi d'Ercole, intagliato nell' Iscrizioni di Doni pubblicate da Gori, e ultimamente illustrato con un Commentario dal P. Corsini. Questo monumento impareggiabile felicemente capitato in mano dell' Emō. Albani, è incastrato in una lastra di porfido, orlato di bastoncini con fogliami di bronzo dorato e intarsiati di Lapislazuli; fiancheggiato da due Vittorie d'alabastro che lo sostengono.

Quanto a' soggetti poco comuni di mitologia, e quelli che riguardano i Costumi, notisi in due Bassorilievi la Contesa di Apollo con Ercole per il tripode portato via da questi, dove si vede in che differiva l'arco d'Ercole /: il quale era Scitico:/ da quello d'Apollo. L'uno è tortuoso a guisa dell' antichissimo Sigma Greco } con cui viene paragonato da' Poeti Greci; l'altro è dritto, e si torce alquanto solamente verso le sue estremità. Un Bacco armato mentovato da uno solo Autore antico in un' Ara bellissima, in cui è imitato l'antico stile. Bellona con un suo Sacerdote chiamato Bellonario non è meno raro. Morfeo con due ali alle spalle e con due altri in capo, sta in piedi dormendo appoggiato su un cippo. Ercole briaco, toltone qualche intaglio, non è effigiato che in un marmo nostro, e in una piccola ma bellissima figura, in atto di urinare. Un Aurigatore Circense quasi di grandezza naturale sopra una quadriga, fa vedere la foggia particolare de' cinti di questa gente piu volte replicati co' quali si fasciavano il corpo. Vi sta messo dentro un coltello incurvo a guisa di ronchetto de' giardinieri, il quale trovandosi a una Statua di Villa Negroni, messo in simil maniera ne' cinti, diede motivo nel risarcirla di farne un Giardiniere. In un bellissimo Trionfo di Bacco compariscono al Carro del Dio, e ad un'altra carretta tirata da muli, i Timoni, i cui capi finiscono in teste di Leone; e da questo si capisce che cosa voglia dire una testa di Leone in mezzo a' quattro Cavalli del Carro trionfale di Marco Aurelio in Campidoglio.

★

Den ersten Teil dieser Beschreibung hat W., kurz zusammengefaßt und variiert, in den italienisch geschriebenen „Anmerkungen für Berg und Werthern“ im Sommer 1762 wiederholt

(Br. IV 29 Nr. 6). Der zweite entspricht der deutsch geschriebenen Relation an Stosch (Br. II 134ff. Nr. 400), die deutsche Fassung ist jedoch zumeist ausführlicher als die italienische; die Reihenfolge der behandelten Kunstwerke ist in beiden die gleiche, nur, daß in der italienischen zwei Kanopen und vier Sphingen zusätzlich erwähnt werden.

Wie W. selbst angibt, wollte er mit seiner Beschreibung nur „un piccolo saggio“ geben, beschränkt sich daher im ersten Teil auch auf den Hauptteil der Villa. Im ganzen ist die Beschreibung nach W.s eigenen Worten „sehr unvollständig . . . gut genug, einem Prinzen vorgelesen zu werden“ (Br. III 10 Nr. 627), und mehr für touristische als wissenschaftliche Zwecke geschrieben (vgl. Tavernier S.80ff. dieses Bandes); sagt W. ja auch am Schluß seiner Beschreibung der Villa für Stosch: „Komme und Siehe“ (Br. II 139 Nr. 400. – Zur Villa Albani und ihrer Einrichtung s. auch Br. III 590 Nachtrag zu Nr. 399). So wundert es nicht, auf Flüchtigkeiten und Versehen zu stoßen, da manches offenbar aus der Erinnerung geschrieben wurde; das meiste findet sich zudem auch in den Briefen und in der GKA.

Bei der Abfassung des Kommentars waren von großer Hilfe die vier von W. Rehm und H. Diepolder herausgegebenen Briefbände, in welchen viele der hier erwähnten Werke bereits identifiziert sind, und der von H. Beck und P.C. Bol herausgegebene Band „Forschungen zur Villa Albani“, vor allem wegen der Konkordanzen in den Beiträgen von A. Allroggen-Bedel und C. Gasparri. Es schien unnötig, die dort angegebene Literatur zu den einzelnen Stücken hier in extenso zu wiederholen, wer mehr Angaben wünscht, wird also auch die Briefbände und die Forschungen heranzuziehen haben. Vollständig angegeben sind bei den Stücken in oder aus der Villa Albani die Nummern der Beschreibung von Morcelli (A) und von Morcelli-Fea-Visconti (A³), nicht jedoch die der zweiten Auflage von Morcelli-Fea (A²), außerdem sind alle EA- und Helbig-Zitate, von denen einige in den Forschungen fehlen, angeführt. Auch sonst sind die Angaben sowohl im Kommentar zu den Briefen als auch in den Forschungen ergänzt oder korrigiert worden. In beiden Veröffentlichungen gibt es, wie kaum vermeidbar, gelegentlich Fehler und Versehen, auch mangelt es hier und da an der Koordinierung der einzelnen Beiträge (vgl. z. B. FzVA 280 Anm. 405; 288 Anm. 444; 324 Anm. 100). Soweit hier nötig und möglich, ist das ausgeglichen worden.

Aus den hier veröffentlichten Winckelmanniana geht erneut hervor, daß W. an irgendeinem „Programm“ bei der Aufstellung der Antiken in der Villa Albani nicht interessiert war (s. Allroggen-Bedel, FzVA 328. Gesche, FzVA 458. Vgl. auch Beck-Bol, FzVA XIII f. Schröter, FzVA 189; s. jetzt v. a. Tavernier S. 69ff. dieses Bandes). Soweit sich sehen läßt, hat er sich nur ein einziges Mal zu einem übergeordneten Prinzip bei der Aufstellung geäußert . . . GKA 2, 4 § 18, wo davon die Rede ist, daß Albani Werke von ein und demselben Stein in einem besonderen kleinen Gebäude seiner Villa aufgestellt habe – was nicht gerade für ein großes Interesse an gedanklichem Programmieren spricht, weder bei Albani noch bei W. (Zur Villa Albani s. auch J. J. Winckelmann, Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe. Hrsg. v. W. Rehm (1968) 466).

negli studj de' Scultori: Werkstätten der Restauratoren. Vgl. Gesche, FzVA 437ff. Einer der wichtigsten Restauratoren im Dienste Albanis war Bartolomeo Cavaceppi, der auch mit Winckelmann befreundet war (vgl. Howard). Winckelmann war aber nicht immer mit Cavaceppi Arbeiten einverstanden (Br. III 232f. Nr. 822). [T]

Non mi assumo che di dare un piccolo saggio . . . si trovano sparsi ne' Bassorilievi: Vgl. den Wortlaut Br. II 134f. Nr. 400. [T]

palchetti, o sia trè gran Parterre: Die Gartenanlage, wie sie bereits 1748 im Plan G. B. Nollis zu sehen ist (Debenedetti 129ff. Abb. 3. FzVA Abb. 3), bildet das Kernstück der Villa. Sie gliedert sich in das mittlere, tiefere Gartenparterre, das sich südlich des Palastes anschließt, in das westlich auf der Höhe des Palastes gelegene Parterre und in das im Osten gelegene Parterre. Von

der Bepflanzung der Beete, wie sie auf dem Stich Vasis aus dem Jahre 1761 zu sehen ist (Vasi Tav. XXV oder FzVA Abb. 9), ist bei Winckelmann nicht die Rede. Dies deckt sich mit der Angabe von Richard 216, daß der Garten erst 1762 bepflanzt worden sei. Daraus läßt sich schließen, daß Vasi für die Gestaltung seines Stichts entweder Bepflanzungspläne einsehen konnte, oder seine Vedute nach künstlerischen Gesichtspunkten idealisierte. Die Erdarbeiten der Gartenanlage waren 1757 weitgehend abgeschlossen, wie aus der Nachricht von Madame du Boccage (1757) hervorgeht (Br. IV 403f. Nr. 236). Vgl. Gaus 34ff. 44, Abb. 5. Röttgen, FzVA A 64. 67. 70–74, Abb. 10. 15. Cordara, FzVA 171f. 177–179. Magnan Tav. 32. [T]

Palazzo: Die Bauarbeiten am Palazzo begannen 1755 und waren 1757 abgeschlossen. Der ausführende Architekt war Carlo Marchionni. Gaus 40f. 48ff. 172–177 (Kurzkatalog bisher unpublizierter Zeichnungen Marchionnis). Röttgen, FzVA A 65f. 77, Abb. 10. 15. Magnan Tav. 31. 33. 34 oder FzVA Abb. 6. 8. 14. [T]

Portici laterali: Sie wurden nach 1758 an den Palast angefügt. Winckelmanns Angabe bestätigt die Vermutung Röttgens (FzVA A 66), daß Roiseccos Vedute aus dem Jahre 1765 (FzVA Abb. 13), wo die flankierenden Portiken noch nicht wiedergegeben sind, einen Zustand vor dem Frühjahr 1761 zeigt. Auf Vasis Stich von 1761 (FzVA Abb. 9) werden sie hingegen schon gezeigt. [T]

Portico semicircolare: Der halbrunde Portikus am Südende des mittleren Gartenparterres. Er war vermutlich 1751, sicherlich jedoch 1753 fertiggestellt. Vgl. Röttgen, FzVA A 66. 162f., Abb. 221–223. Magnan Tav. 36 oder FzVA Abb. 222. Die Forschung (Gaus 22. 36–40. Röttgen, FzVA A 82. Schröter, FzVA 283 mit Anm. 414) sieht das Vorbild des Hemizyklus in dem „Canopus“ der Villa Hadriana in Tivoli. Winckelmann spricht hier und auch weiter unten nicht davon. [T]

Portico con nove archi in facciata e due archi laterali: Gaus 41, Abb. 3. Röttgen, FzVA A 66. 77ff., Abb. 10. 15. Vasis Stich von 1761 FzVA Abb. 9. [T]

cancelli di ferro: zu sehen auf dem Gemälde G. P. Paninis, FzVA Abb. 29. [T]

basi scannellate: Weder in A noch in A³ erwähnt.

due grandissime Conche: A 87. A 33. Cordara, FzVA 174. 181. G. B. Furiozzi, Paragone 21, 1970 Nr. 243, 77f.

testa di Medusa: A 87b. Jetzt Paris, Louvre. Cat. Somm. 90. [T]

testa di un Fiume: A 33b. Jetzt Paris, Louvre. Cat. Somm. 82. [T]

Antonino Pio: A 27. A³ 77. Cordara, FzVA 174. 181. Zu den Kaiserstatuen allgemein: Schröter, FzVA 284.

Marco Aurelio: A 82. A³ 72.

Augusto: A 63. Jetzt München, Glyptothek. Furtwängler-Wolters Nr. 350.

Tiberio: A 61. A³ 54. EA 3289.

Domiziano: A 80. Jetzt München, Glyptothek. Furtwängler-Wolters Nr. 394. Wegner II 1, 102. Br. I 392 Nr. 223; 398 Nr. 224. III 339f. Nr. 920. IV 29 Nr. 6; 405 Nr. 237 (Volkman). – Nach Allroggen-Bedel, FzVA 306f. 350 befand sich diese Statue zur Zeit W.s im Atrio di Marco Aurelio, während im Portikus des Casinos statt des Domitian eine Trajansstatue genannt ist (A 70). W. wiederholt Br. IV 29 Nr. 6 seine Angabe, ebenso ist wohl auch Volkman, Br. IV 405 Nr. 237 aufzufassen. Diese Divergenz ist schwer zu erklären, am ehesten noch mit einem recht früh erfolgten Austausch beider Statuen. An einen Gedächtnisfehler W.s, der von Volkman übernommen wurde, wird man kaum denken dürfen. Cordara, FzVA 174 spricht nur von „statue imperiali“.

Adriano: A 72. A³ 82. Wegner II 3, 53. 113.

Lucio Vero: A 65. A³ 59. EA 3292. Wegner II 4, 245.

Settimio Severo: A 68. Jetzt München, Glyptothek. Furtwängler-Wolters Nr. 331.

Ganimede: Unter den Reliefs auf den Basen der Kaiserstatuen ist keines mit Juppiter und Ganymed nachzuweisen, auch sonst in der Villa nicht. Vielleicht liegt hier eine falsche Interpretation W.s vor, denn die beiden einzigen Reliefs mit Ganymed in der Villa A 466. A³ 923 und A 649. A³ 1011 zeigen ihn ohne Juppiter, nur den Adler tränkend. Allerdings heißt es im Text zu A 649: „Giove con Ganimede, che da a bere all’aquila“, doch ist von Juppiter keine Spur zu sehen. Daß er ursprünglich vorhanden gewesen und einer späteren Überarbeitung zum Opfer gefallen sei, ist schwer vorstellbar; immerhin ist bemerkenswert, daß sowohl Morcelli als auch W. einen Juppiter erwähnen. Das Fragezeichen in Allroggen-Bedel, FzVA 368 bei A 466 ist überflüssig: Allroggen-Bedel hat nicht bemerkt, daß es sich um die Bekrönung des Grabaltares für L. Statius Asclepiades (A³ 923 u. S. 216 Nr. 101) handelt, s. H. Sichtermann, Ganymed (1953) 94 Nr. 337 mit Lit., u. a. EA 4555. Zu dieser Ara äußert sich auch Schröter, FzVA 200 Anm. 34 u. S. 277; dort verwechselt sie jedoch diese Ara mit derjenigen für Q. Caecilius Ferox, die keinen Ganymed zeigt, A³ 276 S. 195 Nr. 46. Helbig⁴ IV Nr. 3322. Das andere Relief mit dem den Adler tränkenden Ganymed in der Villa Albani: Sichtermann a. O. 94 Nr. 338 Taf. 15, 3. Zu diesem: Allroggen-Bedel, FzVA 312 mit Anm. 46, zu sehen auf Abb. 75. Bei Allroggen-Bedel, FzVA 368 zu A 466 macht sich nachteilig bemerkbar, daß die systematische Durchsicht von EA unterblieben ist.

Contesa di Apollo: A 69. Jetzt Paris, Louvre. Cat. somm. Nr. 963.

fasce antiche . . . cornucopie . . . Mascheroni antichi: A 74, nach Gasparri, FzVA 412 = A³ 55 u. 60. *quest’ Atrio*: Röttgen, FzVA A 101, Abb. 42. [T]

Capella: Die Innenausstattung folgte nach der baulichen Fertigstellung des Palastes seit 1758 (Röttgen, FzVA A 89). Die Weihe der Kapelle fand am 9. Juni 1763 statt (Diario ordinario, Chracas Roma, 18. 6. 1763, in: Justi (1943) II, 195f.). Nach Winckelmanns Angaben in der „Descrizione“ scheint die Ausstattung der Kapelle aber schon im Frühjahr 1761 weitgehend abgeschlossen zu sein. Die endgültige Fertigstellung wird aber erst am 15. Januar 1763 bestätigt, wenn man davon ausgeht, daß Winckelmanns Bemerkung gegenüber Usteri („inwendig ist alles fertig“, Br. II 284 Nr. 532) auch die Kapelle einbezieht. [T]

Bassorilievi sagri parte di Bernino, parte di Scuola sua: A 675. A 676. A 677. A² 621. A² 622. A² 623. Die ursprüngliche Anbringung bleibt unklar. Vgl. Röttgen, FzVA A 101 mit Anm. 102. [T]

La volta è dipinta: Das Deckengemälde stammt von N. Lappicola und zeigt einen von Engeln getragenen Jüngling. A 673. A² 619. Röttgen, FzVA A 101. [T]

Labbro antico: A³ 248 Nr. 126. 127 (die Inschriften). Cordara, FzVA 173. 181. Schröter, FzVA 291 Anm. 456. Allroggen-Bedel, FzVA 309 mit Anm. 32.

Santo Martire: Unter dem Altar liegen die Reliquien der hl. Regine und des hl. Antiochus (A 674. A² 620. A³ Inschriften Nr. 126. 127). Außerdem ist die Kapelle dem hl. Joseph geweiht (Diario ordinario, Chracas Roma, 18. 6. 1763). Winckelmann meint möglicherweise auch die Reliquie des hl. Antiochus, da in den meisten anderen Beschreibungen ebenfalls nur von diesen Reliquien die Rede ist (Roiseco 296. Venuti 1259. Lalande 327). [T]

Scala grande: Allroggen-Bedel, FzVA 309f. 373f., Abb. 43, 44. 46. [T]

superba Galleria che sta per terminarsi: Der Beginn der Ausstattungsarbeiten wird nach Abschluß der eigentlichen Bauarbeiten 1758 angenommen (Röttgen, FzVA A 89ff.). Die endgültige Fertigstellung wird am 16. Oktober 1762 von Winckelmann bestätigt (Br. II 263 Nr. 518). [T]

due Archi antichi: A 639. 648. A³ 1005/6. EA 4685/6. Allroggen-Bedel, FzVA 313 Abb. 75. 76 (das Ganze).

Sig^{re} Caylus: Ph. C. A. Caylus, Recueil d’antiques égyptiennes, etrusques, grecques et romaines (1761–67) III (1761) 237f. Taf. 63.

Bassorilievi ovati incastrati: A 640. GVerz. 289. Verz. Ferdinand 288.

A² 602. Beschr. 527. A³ 1007. A 647. GVerz. 289. Verz. Ferdinand 288.

A² 605. Beschr. 528. A³ 1010. A 649. GVerz. 289. Verz. Ferdinand 288.

A² 607. Beschr. 529. A³ 1011. A 660. GVerz. 289. Verz. Ferdinand 288.

A² 614. Beschr. 531. A³ 1020. Br. IV 29 Nr. 6. Allroggen-Bedel, FzVA 312f. [T]

pilastrì di Musaico finissimo con Grotteschi copiati parte dal antico, parte da quelli nelle Loggie di Raffaello: Winckelmann korrigiert hier die Behauptung A³ S. 148, daß die mosaizierten Pilasterfüllungen aus der Villa Hadriana stammen. Tatsächlich handelt es sich um Kopien, wie Allroggen-Bedel, FzVA 312 bereits vermutet hat. Vier Pilasterfüllungen im Stile Raffaels befinden sich neben Hauptpforte und Mittelfenster (Röttgen FzVA A 92); Br. IV 29 Nr. 6. [T]

Camei d'Alabastro copiati: A 643. A 644. A 653. A 656. Allroggen-Bedel, FzVA 377. [T]

altri pilastrì: Br. IV 29 Nr. 6, A 662. A² 616. Allroggen-Bedel FzVA 378. [T]

archi della volta sono dipinti in chiaro oscuro: Die Grisaillefresken des N. Lappicola in den Pententifs und Stichkappen. A 661. A² 615. Schröter FzVA 261 ff., Abb. 77–85. [T]

Parnaso: Das Deckengemälde des A. R. Mengs. Die Fertigstellung wird am 27. März 1761 bestätigt (Br. II 130 Nr. 397). Röttgen, FzVA A 93 ff. Schröter, FzVA 228 ff. mit weiterer Literatur. [T]

idee allusive: Damit sind die den „Parnaß“ flankierenden Deckentondi des A. R. Mengs gemeint (FzVA Abb. 143, 144). Br. IV 29 Nr. 6: „Parnaso con due ovati laterali a fresco del celebre Mengs“; Cordara, FzVA 171. 178; zur Bedeutung der Tondi Schröter, FzVA 257 ff. [T]

uno degl' appartamenti: Erstes Zimmer östlich der Galerie. Magnan, Grundriß FzVA Abb. 14. FzVA Abb. 150. 155–162; zur Ausstattung Röttgen, FzVA A 102 ff. Schröter, FzVA 212 ff. Allroggen-Bedel, FzVA 314 ff. [T]

Busto d'Antinoo: Es handelt sich um das berühmte Relief aus der Villa Hadriana, A 635. A³ 994. Br. II 190 Nr. 450. III 56 Nr. 673; 205 Nr. 798; 212 Nr. 804; 240 Nr. 831. IV 260 Nr. 134; 404 Nr. 236; 406 Nr. 237. Helbig⁴ IV Nr. 3256. Ch. Clairmont, Die Bildnisse des Antinous (1966) 46 f. Nr. 25 Taf. 20. Cordara, FzVA 172. 179. Allroggen-Bedel, FzVA 305. 313 f. Abb. 150–154.

Gli Appartamenti dalla parte di dietro: Die nordöstlichen Zimmer. Magnan, Grundriß, FzVA Abb. 14. [T]

tavole Cinesi: Titi 442. Roisecco 297. Venuti 1260. Cordara, FzVA 172. 179. Vermutlich A 617 oder A² 618. [T]

l'altro Gabinetto: Nordöstliches Zimmer. Cordara, FzVA 172. 179. Allroggen-Bedel, FzVA 313. 374 f., Abb. 196–198. [T]

essere disposti Busti: s. Allroggen-Bedel, FzVA 307.

tempietto Ionico . . . che si sta attualmente fabbricando: Der Tempel ist im Sommer 1762 vollendet (Br. IV 29 Nr. 6. II 263 Nr. 518). Bisher wurde der Baubeginn für die Zeit nach Bianconis Romaufenthalt im Sommer 1761 angenommen (Röttgen, FzVA A 66). Nach den Angaben Winckelmanns in der „Descrizione“ war er aber schon im Frühjahr im Bau. Vgl. Vasi S. XXV: „Poi si sta mettere in opera un tempietto d'ordine jonico . . .“ [T]

s. Allroggen-Bedel, FzVA 309 Abb. 37. 38.

Diana Efesia: A 258. A³ 658. EA 4147. Cordara, FzVA 174. 182. Allroggen-Bedel, FzVA 309. 322. 328 Abb. 37. R. Fleischer, Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien (1973) 13 Nr. E 41.

Stanza piantata: An der Stelle des heutigen „Kaffeehauses“ (Röttgen, FzVA A 104), das im Dezember 1764 fertiggestellt war (Br. III 65 Nr. 683). Winckelmann bestätigt hier die Angabe Titi 443, daß in der Mittelachse südlich des Hemizyklus schon vor der Errichtung des Kaffeehauses ein Zimmer geplant war. [T]

gran Cascata: Von der großen Kaskade südlich des Hemizyklus hat sich nur die Quellnymphe bzw. Amphitrite (A 384. A² 367. Beschr. 564. A³ 590. FzVA Abb. 234) am Ursprung der

Kaskade erhalten. Röttgen FzVA A 72. Allroggen-Bedel, FzVA 318. Marchionni, Entwurf für die Gestaltung der Rückseite des Hemizyklus, Gaus Abb. 10, FzVA Abb. 233. [T]

gran Idolo Egizzio: A 462. Jetzt Paris, Louvre. E. Q. Visconti-F. Clarac, Description des antiques du Musée Royal (1820) 33f. Nr. 55.

Colonne antiche: Nach Cordara, FzVA 173 sind es 200.

Cordonata a due branchi: Vasis Stich von 1761 FzVA Abb. 9. Röttgen, FzVA A 67. 70f., Abb. 15. 17. [T]

due Sfingi: A 290. A³ 470/1 oder 552. 560. Beschr. 464f. Br. IV 403 Nr. 236 (Mad. Boccage).

dieci Statue ed Erme: A 274. A³ 458–463. 466–469. Beschr. 465. FzVA Abb. 27.

una fontana di lavoro tutto antico: A 273. A³ 457. Cordara FzVA 174f. 182. Allroggen-Bedel, FzVA 318. 322. Zu sehen auf dem Stich von G. Vasi (1761) FzVA Abb. 9; auf dem Stich von D. Magnan von 1775/76, FzVA 80 Abb. 3, nicht zu sehen. Heutiger Zustand: FzVA Abb. 27. – Nach A sind die wasserspeienden Vögel „papere“, also junge Gänse, nach Cordara „cigni“, Schwäne, nach Allroggen-Bedel, FzVA 359 „Enten“.

fontana sotto la balaustrata . . . Fiume di marmo bigio: Der Brunnen ist abgebildet FzVA Abb. 214. Der auf dieser Abb. zu sehende Flußgott ist A 281. A³ 480. EA 3693. Als Brunnenfigur des hier genannten, zentralen Brunnens ist er bereits A³ bei Nr. 480 bezeichnet, deutlich erkennbar, durch die Quadern hinter ihm, auch in der 1932 veröffentlichten EA-Photographie. Er ist aber aus weißem, nicht dunklem Marmor („marmo di Luni“ nach A³). Aber auch Cordara, FzVA 174f. 182 spricht von einem Flußgott aus „pietra egizia morata“, also dunklem Stein, und gibt an, es sei ein Nil, ebenso lesen wir bei Madame Boccage von „une statue Egyptienne“ (Br. IV 403 Nr. 236). Später ist auch in Beschr. 465 zu lesen, daß der Brunnen aus der „Bilsäule eines Flußgottes von grauem Marmor, als der Nil durch die Sphinx und das Krokodil bezeichnet“, bestehe. Das kann nur A 275 sein, wie es auch Allroggen-Bedel, FzVA 318.322 aufgefaßt hat. Dieser Nil kam noch im 19. Jh. ins Museo Torlonia (C. L. Visconti, I monumenti del Mus. Torlonia (1885) II Taf. 109 Nr. 427. C. Gasparri, Atti della Accademia Naz. dei Lincei. Memorie ser. VIII vol. 24, 1980. 205 Nr. 427 mit neuerer Lit.). Es muß also ein Austausch der Flußgötter stattgefunden haben, und zwar zwischen 1838, dem Erscheinungsjahr der Beschr., und 1869, dem Erscheinungsjahr von A³. Erstaunlich aber bleibt, daß W. nicht von einem Nil, sondern nur von einem „fiume di marmo bigio“ spricht. Einen solchen gab es in der Villa auch; er kam 1815 von Paris aus nach München in die Glyptothek (Furtwängler-Wolters Nr. 453). Mit Urne und Steuerruder ist er tatsächlich nur ein gewöhnlicher „fiume“. Auf ihn wird sogleich nochmals einzugehen sein.

bella tazza antica: A 276. A³ 481.

due Cariatidi antichi: A 278. A³ 482. Sie sind offenbar nicht antik (s. Allroggen-Bedel, FzVA 360; schon nach Beschr. 465 „größtenteils modern“), auch haben sie nicht „panieri di frutta“, also Fruchtkörbe, auf dem Kopf, sondern, wie A³ richtig bemerkt, „capitelli ionici di bizzarra invenzione“.

Mascherone di bronzo di Michel-Agnolo: A 277. A² 265. A³ 483; dort nicht Michelangelo zugeschrieben. [T]

Nilo appoggiato su una Sfinge: Der einzige Flußgott in der Villa Albani, auf den diese Beschreibung zutrifft, war damals A 275. Nach den angeführten Zeugnissen lag dieser Nil, der sich zwar nicht auf eine Sphinx stützt, bei dem diese aber unmittelbar neben dem stützenden Arm liegt, bereits in dem mittleren Brunnen zwischen den Treppen (Allroggen-Bedel, FzVA ist hier nicht ganz klar: zwar gibt sie im Text 318.322 an, der dunkle Nil habe den mittleren Brunnen verziert, führt diesen Nil dann aber im Verzeichnis 359f. nur allgemein als auf dem „Platz vor dem Casino und unterhalb der zum Gartenparterre führenden Treppe“ befindlich an, während sie dem weißen Flußgott A 281. A³ 480 die Stelle „in der Stützmauer unterhalb der Treppe“

zuweist – wo er dann eigentlich nur in dem Brunnen Platz haben konnte, in welchem doch der dunkle Nil liegen soll). Wollten wir W. beim Wort nehmen, dann könnten wir seine Angaben nur so erklären, daß zur Zeit der Abfassung seines Berichtes (1761) der dunkle Nil (jetzt Torlonia) noch nicht untergebracht war, während der dunkle Flußgott (jetzt München) über dem mittleren Brunnen lag. Das ließe sich mit den übrigen Zeugnissen nur so vereinigen, daß man einen mehrfachen Austausch der Flußgötter am mittleren Brunnen annimmt: 1761 lag da der Münchner, dann, aufgrund der Beschreibungen von Cordara (um 1766) und in der Beschr. (1838) der Nil Torlonia, nicht lange danach der weiße Flußgott A 281. A³ 480. Dem steht aber das Zeugnis der Mad. Boccage entgegen, die schon 1757 von „une statue Egyptienne“ spricht. Entweder fassen wir das als eine zu allgemeine, daher nicht beweiskräftige Aussage auf, oder wir nehmen einen Irrtum bei W. an. Das ist das Wahrscheinlichere, zumal ein so häufiger Wechsel am Brunnen an sich schon unglaublich ist. Er selbst spricht in einem Brief vom Oktober 1762 bereits von „diversi accrescimenti“ der Villa Albani „fra l'altri due fontane formate da due fiumi più grandi del vero; un Nilo di marmo bigio, e l'altro di bianco“ (Br. II 263 Nr. 518); im November desselben Jahres heißt es kürzer: „Es sind zwei neue Fontänen angelegt, mit zweien liegenden Flüssen“ (Br. II 273 Nr. 525), dann im Januar 1763 (Br. II 284 Nr. 532) ausführlicher: „Außerdem sind 2 große Fontänen von liegenden Flüssen in mehr als Lebensgröße angelegt und völlig fertig; der eine der Nil von schwarzem Marmor, bigio genannt“. Also hat schon im Oktober 1762 auch für W. der dunkle Nil seine Stelle am Brunnen eingenommen, und zwar am mittleren, denn einen anderen Brunnen anzunehmen, ließe sich kaum begründen (die Angaben des Kommentars Br. II 483 zu diesen Briefstellen sind offenbar unzutreffend, denn der Münchner Flußgott ist ja eben kein Nil; die Angaben zu dem anderen Flußgott A 281. A³ 480 sind zudem fehlerhaft: es muß Morcelli-Fea-Visconti heißen statt Morcelli-Fea, S. 74 statt 76 und Arndt-Amelung (= EA) Nr. 3693 statt 3639). Die einfachste Erklärung dieser Probleme ist, daß W. sich in der hier vorliegenden Descrizione geirrt hat: den mittleren Brunnen verzierte von Anfang an der Nil (jetzt Torlonia), nicht untergebracht war der Flußgott aus dunklem Marmor (jetzt München).

Auch der andere Flußgott *di marmo bianco* ist nicht ohne weiteres zu identifizieren. Vielleicht ist es A 281. A³ 480, ebenso kann es aber auch ein anderer sein. Einen Schritt weiter käme man, wenn man die von W. angegebenen Maße von „palmi“ in Zentimeter übertragen und mit den Maßen der genannten Statuen vergleichen würde, doch ist das z. Z. nicht durchführbar. Die „9 palmi“ dieses weißen Flußgottes erlauben kaum, in ihm eine viel kleinere Statue zu sehen als den dunklen Nil; der Flußgott des seitlichen Brunnens A 329. A³ 506 kommt also nicht in Frage, auch deshalb nicht, weil der betreffende Brunnen schon von Mad. Boccage 1757 erwähnt wird (Br. IV 404 Nr. 236 u. Allroggen-Bedel, FzVA 322; der Flußgott wird allerdings nicht ausdrücklich erwähnt).

Fontana . . . una delle opere più insigni: A 328. A³ 505. Die Satyrn jetzt: Paris, Louvre, Cat. somm. Nr. 597–600, s. FzVA Abb. 211. Der Brunnen: FzVA Abb. 209.210. Cordara, FzVA 172. 175. 179. 182. Schröter, FzVA 277f. (mit Lit.). Allroggen-Bedel, FzVA 318. 320. 322.

per due Cordonate a un Parterre superiore: Westlich des mittleren Gartenparterres gelegen. Vasis Stich von 1761, FzVA Abb. 9, G. P. Panini, FzVA Abb. 11. G. B. Piranesi, FzVA Abb. 12. Röttgen, FzVA A 70, Abb. 215–216. [T]

bel putto: A 329/330. A³ 506/507 (der Brunnen; der Putto nicht genannt). Allroggen-Bedel, FzVA 320. 322 Abb. 213. 215. Nicht zu verwechseln mit A 148. A³ 155, wo bei Allroggen-Bedel, FzVA 353 der Hinweis auf EA 3511b fehlt.

una gran Conca: FzVA Abb. 12, Stich von G. B. Piranesi, um 1762/63.

il terzo Parterre: Östlich des mittleren Gartenparterres gelegen. G. P. Panini, FzVA Abb. 11. G. B. Piranesi, FzVA Abb. 12. Röttgen, FzVA A 70. [T]

una vaga prospettiva: Magnan Tav. 35. [T]

un' arco: Wohl die sog. Juppiter-Ädikula. Zur Schwierigkeit, die dort aufgestellte Statue zu identifizieren, s. Allroggen-Bedel, FzVA 320 mit Abb. 203. 208. 248. W. trägt hier leider nichts zur Lösung des Problems bei.

prigionieri giacenti: A 372. A³ 479.488. GKA 1, 3 § 6 Taf. I B. C. Cordara, FzVA 176.183. P. Bienkowski, Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst (1908) 139f. Nr. 100 Abb. 145–148 (A³ 479). 140ff. Abb. 149–152 (A³ 488). Allroggen-Bedel, FzVA 318.323.

Idolo più grande del vero: A 462. Jetzt Paris, Louvre. E. Q. Visconti – F. Clarac, Description des antiques du Musée Royal (1820) 33f. Nr. 55. Br. II 136 Nr. 400.

Una di granito nero: A 460. A³ 562. GKA 2, 2 § 12. Weder bei Allroggen-Bedel, FzVA 368, noch bei Gasparri, FzVA 427 ist die A³ Nr. angegeben, bei Gasparri zudem fälschlich „L“, d. h. Louvre. Schon Diepolder hat die A³ Nr. gefunden, Br. II 418 zu 136 Nr. 400; dort ist von einer „statua leontocefala“ die Rede.

una Statua donnesca: A 434. Jetzt Paris, Louvre. E. Q. Visconti-F. Clarac, Description des antiques du Musée Royal (1820) 154 Nr. 360. Br. II 136 Nr. 400. Es handelt sich um eine männliche Statue.

due chiamate Isidi: A 433 u. A 467, die erste (vgl. Gasparri, FzVA 426) jetzt im Louvre, die zweite in München in der Glyptothek, Furtwängler-Wolters Nr. 29. H. W. Müller u. a., Staatl. Sammlung Ägypt. Kunst (1972) 156 Nr. 131 Taf. 86. Dasselbe, 2. Aufl. (1976) 196 Nr. 117 (der Kopf), 204 Nr. 123 (die Statue). – Die Identifizierung von Diepolder, Br. II 418 zu 137 Nr. 400 scheint mir verfehlt. Vgl. auch GKA 2, 2 § 18.

Idolo di rosso antico: A 436. Jetzt München, Glyptothek. H. W. Müller u. a., Staatl. Sammlung Ägypt. Kunst (1972) 151f. Nr. 128 Taf. 82. Dasselbe, 2. Auflage (1976) 228 Nr. 141 (hier Antinous mit Fragezeichen versehen). Ch. Clairmont, Das Bildnis des Antinous (1966) 16 Anm. 2 Nr. 2. Vgl. auch Br. II 137 Nr. 400. Allroggen-Bedel, FzVA 317 Abb. 227.

quello di marmo: Jetzt in den Vatikanischen Museen. Helbig⁴ I Nr. 485. Br. I 395 Nr. 224. II 137 Nr. 400.

i Canopi: Einer dieser Kanopen: A 615. A³ 691. Helbig⁴ IV Nr. 3357. Ein zweiter Kanopus befindet sich heute nicht mehr in der Villa Albani, W. nennt ihn aber auch GKA 2, 3 § 14 (vgl. 2, 4 § 5) und Mon. in. S. XXIII = Werke hrsg. von Eiselein VII 73 u. Werke I (1847) 528 (dort sind die Anm. 45 u. 46 vertauscht). Schon C. Fea sagt in einer Anm. zu GKA 2, 3 § 14 = Werke hrsg. von Eiselein III 218 Anm. 2 = Werke I (1847) 58 Anm. 24: „Der andere Kanopus ist niemals, so viel ich weiß, da gewesen“, und in der Tat läßt er sich nirgends nachweisen. Mit dem damals „im Capitol“ befindlichen (jetzt im Vatikan, Helbig⁴ I Nr. 493) kann er nicht identisch sein, da W. diesen immer als einen dritten neben den beiden in der Villa Albani nennt. Entweder ist dieser zweite Kanopus verschollen, bevor er publiziert wurde, oder er ist mit dem zweiten Kanopus aus grünem Basalt im Vatikan identisch, denn andere sind nicht bekannt. Der Kanopus im Vatikan: G. Botti – P. Romanelli, Le Sculture del Mus. Gregoriano Egizio (1951) 122f. Nr. 199 Taf. 84. In diesem Katalog wird nichts über die Herkunft gesagt, ebensowenig bei O. Marucchi, Il Museo Egizio Vaticano (1899) 319 Nr. 68, doch bemerkt W. Weber, Drei Untersuchungen zur ägypt. Religion (1911) 36 zu den Kanopen im Vatikan: „Als Fundort der beiden wird immer die Villa Hadriana angegeben“, was zu W.s Angabe, daß der zweite Kanopus in der Villa Albani aus der Villa Hadriana stamme, passen würde. Weber fährt allerdings fort: „was für dieses [Exemplar, eben den Kanopus im Vatikan Botti – Romanelli a. O. Nr. 199] m. E. unmöglich ist“. In der Tat weist der Stil auf eine wesentlich spätere als die hadrianische Zeit, wie auch schon Marucchi a. O. und Botti – Romanelli a. O. feststellten. W. mag das aber noch nicht bemerkt und der schon zu seiner Zeit ausgesprochenen Herkunftsangabe getraut haben. Ein weiterer Kanopus im Vatikan stammt sicher aus der Villa Hadriana, Botti – Roma-

nelli a. O. 123 Nr. 201, Marucchi a. O. 321 Nr. 69a (mit Herkunftsangabe), erwähnt schon von H. Meyer in einer Anm. zu GKA 2, 3 § 14 = Werke hrsg. von Eiselein III 219 Anm. 1 = Werke I (1847) 59 Anm. 26, doch ist dieser (stark ergänzte) Kanopus aus Alabaster.

Le due Sfingi . . . e due altre: A 290. A³ 470/71 oder 552.560. A 314. GKA 2, 3 § 11.

una Statua: A 242. A³ 983. Br. II 137 Nr. 400. GKA 3, 2 § 13.

un Bassorilievo: A 576. A³ 980. Br. II 137 Nr. 400. Sog. Leukothea-Relief. Helbig⁴ IV Nr. 3262. Allroggen-Bedel, FzVA 310. 331 Abb. 47 (in der Bildunterschrift fälschlich A 567).

Pallade nel Palazzo Giustiniani: Jetzt im Vatikan. Helbig⁴ I Nr. 449. Br. II 100 Nr. 374.

Pallade: A 659. Jetzt Neapel, Mus. Naz. Guida Ruesch Nr. 133. Br. II 138 Nr. 400. Cordara, FzVA 171.178. Schröter, FzVA 279. Allroggen-Bedel, FzVA 310 (dort Druckfehler: A 459 statt 659). 332 Abb. 110.111.

Sauroctonon: A 607. A³ 952. Zu sehen auf FzVA Abb. 198. Br. IV 29 Nr. 6 (im Kommentar 430 ist eine falsche A-Nr. angegeben). Helbig⁴ IV Nr. 3275.

due figure . . . in Villa Borghese: Die erste: Jetzt Paris, Louvre, Cat. somm. Nr. 441, s. auch Br. IV 29 Nr. 6. Die zweite: Br. IV 29 Nr. 6 (mit Kommentar 430).

Tetide: A 498. Jetzt Paris, Louvre, Cat. somm. Nr. 2344. GKA 5, 2 § 3; 12, 2 § 3–5. Allegorie 114. Schröter, FzVA 284. Allroggen-Bedel, FzVA 316. 332 Abb. 229.

una Giunone Lucina: A 650. Jetzt München, Glyptothek. Furtwängler-Wolters Nr. 219. Als Eirene mit dem Plutoskind erkannt. Glyptothek München. Kat. d. Skulpturen hrsg. von K. Vierneisel II B. Vierneisel-Schlörb, Klass. Skulpturen des 5. u. 4. Jhs. v. Chr. (1979) 255 ff. Nr. 25 Abb. 119–127. Cordara, FzVA 171.178. Schröter, FzVA 280 mit Anm. 405. Allroggen-Bedel, FzVA 310f. mit Anm. 36; 331.332 Abb. 112–114. Gesche, FzVA 456 ff. – Diese Stelle beweist, daß W. die Deutung auf Juno zunächst akzeptierte, und erst später diejenige auf Ino Leukothea vorbrachte, s. Gesche, FzVA 458 f. mit Anm. 73.

Domiziano . . . Palazzo Giustiniani: Jetzt in den Vatikanischen Museen. Galleria Giustiniani I Taf. 98. Helbig⁴ I Nr. 459. Wegner II 1, 107 Taf. 23, b u. 28, a. b.

Statua d'Adriano: A 76, s. oben bei Teil 1.

Roma . . . seduta su molte armature: A 10. A³ 9. Helbig⁴ IV Nr. 3230. Allroggen-Bedel, FzVA 309 Abb. 44.

un Fauno sedente: A 642. Jetzt Paris, Louvre. GKA 7, 1 § 30. Schröter, FzVA 277 mit Anm. 390 (Lit.). Allroggen-Bedel, FzVA 305 Anm. 12; 312 Abb. 109.

Un giovane: A 652. A³ 1013. EA 4690. Reinach, RR. III 148, 3. Helbig⁴ IV Nr. 3241. Allroggen-Bedel, FzVA 312 Abb. 106 (Abb. 72: der gesamte Raum).

Un Genio alato: A 310. A³ 891. EA 4526. Reinach, RR. III 145, 3.

deità donnesche: A 654. A³ 1014. Sog. Kitharöden-Relief. GKA Abb. auf S. IX. Br. I 248 Nr. 161; 275 Nr. 171; 562 Nr. 161. II 224 Nr. 280. Helbig⁴ IV Nr. 3240. FzVA Abb. 71.

Busto d'Antinoo: A 635. A³ 994. Weitere Angaben s. im ersten Teil der Descrizione.

Comico: A 333. A³ 902. Descr. 453. Mon. in. 257 Nr. 194. Beschr. 463 f. Reinach, RR. III 153, 2. EA 4529. Helbig⁴ IV Nr. 3235.

Antiope: A 664. A³ 1031. Heute als Orpheus-Darstellung erkannt. Helbig⁴ IV Nr. 3249. Allroggen-Bedel, FzVA 314 Abb. 149 (vgl. auch 145.146.148).

Villa Borghese: Jetzt Paris, Louvre, Cat. somm. Nr. 854 Taf. 38. H. Götze, Röm. Mitt. 53, 1938, 192 f. Nr. 2 Taf. 32, 2.

Polifemo: A 83. A³ 157. Helbig⁴ IV Nr. 3302.

uno piccolo in rosso antico: A 150. A³ 164. Helbig⁴ IV Nr. 3304.

l'altro: A 646. A³ 1009. Helbig⁴ IV Nr. 3248. Schröter, FzVA 277 f. Allroggen-Bedel, FzVA 321 Abb. 108.

Apoteosi d'Ercole: A 610. A³ 957. Helbig⁴ IV Nr. 3278.

Contesa di Apollo con Ercole: A 69. GKA 5, 1 § 22. Mon. in. 66 Abb. 6. Jetzt Paris, Louvre, Cat. somm. Nr. 963. Das andere Relief: A 623. A³ 977. Helbig⁴ IV Nr. 3271.

Un Bacco armato: A 259. A³ 685. Helbig⁴ IV Nr. 3356.

Bellona: A 220. A³ 225. Mon. in. 36 Abb. 29.

Morfeo: A 211. A³ 216. Mon in. 147.

Ercole briaco: Es handelt sich um die Statuette, die Kardinal Albani im April 1766 dem Herzog von Anhalt-Dessau schenkte, s. Br. IV 256 Nr. 132 (Tagebuch von G. H. v. Berenhorst), mit Kommentar 511, noch heute in der Wörlitzer Antikensammlung, EA 393. E. Paul, Wörlitzer Antiken (1965) 35 ff. 36 Abb. 19; 74 Nr. 22 (als Jahr der Schenkung 1765 angegeben).

Un Aurigatore Circense: A 302. A³ 493/94 (als Sarkophagfragment erkannt). Mon. in. 264 Abb. 203. EA 4019.

Statua di Villa Negroni: Jetzt in den Vatikanischen Museen. Br. IV 433 f. Nr. 8 Helbig⁴ I Nr. 504.

Trionfo di Bacco: A 123. A³ 141. Es handelt sich um einen Sarkophag, Helbig⁴ IV Nr. 3296; s. auch die Relazione für Graf Wackerbarth unter „un'altra Urna sepolcrale“.

Marco Aurelio: Helbig⁴ II Nr. 1444 B.

C

Ludwig Tavernier

Winckelmann und die Villa Albani
Zur Descrizione della Villa dell'Em^o. Alessandro Albani

Der Beitrag entstand 1983–1985 während meines Forschungsstipendiums an der Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut) in Rom. Dafür schulde ich Professor Christoph Luitpold Frommel, der mir die unbekannte Beschreibung der Villa Albani zur Bearbeitung vorschlug und zusammen mit Professor Matthias Winner das Stipendium der Max-Planck-Gesellschaft gewährte, großen Dank. Dr. Sigrid von Moisy, Bayerische Staatsbibliothek München, besorgte die Transkription des Münchner Autographs und war zusammen mit Professor Hellmut Sichtermann, Deutsches Archäologisches Institut Rom, immer ein hilfsbereiter Gesprächspartner. Für die Erlaubnis, das Florentiner Nachlaßheft Winckelmanns einsehen zu können, danke ich dem Präsidenten der Società Colombaria in Florenz, S. E. Principe Alessandro Torlonia gewährte mir Zutritt zur Villa Albani in Rom.

VORBEMERKUNG

Das in dem umfangreichen Nachlaß des bayerischen Historikers und Hofbibliothekars Andreas Felix v. Oefele (1706–1780) in der Bayerischen Staatsbibliothek München aufgefundene Konvolut mit unbekannten Texten Winckelmanns enthält neben einer Reihe in Original oder Abschrift erhaltener antiquarischer Relationen über Ausgrabungen in Süditalien und antike Funde im übrigen Italien auch die von Winckelmann und seinen Zeitgenossen oft erwähnte, aber bisher nie bekannt gewordene „Descrizione della Villa dell’Em^o. Alessandro Albani“.

Der italienisch verfaßte Text der „Descrizione“ umfaßt zehn handschriftliche Seiten und gliedert sich in drei Teile. Im ersten wird die Anlage der um die Mitte des 18. Jahrhunderts von Kardinal Alessandro Albani in Rom erbauten Villa und ein Teil ihrer Ausstattung beschrieben; der zweite und dritte Teil beschreibt und klassifiziert die in der Villa befindlichen Skulpturen und Reliefs ägyptischer, etruskischer und griechischer Kunst aus der damals berühmten Sammlung Kardinal Alessandro Albanis. Obwohl der Text der „Descrizione“ weder den Namen eines Verfassers, noch den eines Adressaten mitteilt und auch nicht datiert ist, läßt er sich bei näherer Betrachtung als eine von Winckelmann eigenhändig verfaßte Beschreibung der Villa Albani erkennen. Als Adressat des Textes ist der sächsische Hof in Dresden und Kurprinz Friedrich Christian zu ermitteln. Der Entstehungszeitraum der Niederschrift des Textes kann zwischen dem 27. März und dem 10. April 1761 datiert werden.

Da der Text dieser „Descrizione della Villa dell’Em^o. Alessandro Albani“ die erste ausführliche Beschreibung der Villa Albani darstellt und gleichzeitig Winckelmanns Bemühungen um eine Systematisierung der antiken Kunst zum Ausdruck bringt, ist er geeignet, Einblicke in Winckelmanns Absichten zu geben, und dazu beizutragen, das Verhältnis des deutschen Gelehrten gegenüber einem der bedeutendsten Bauprojekte des 18. Jahrhunderts, das sein Dienstherr Kardinal Alessandro Albani in Rom ausführte, zu klären.

I. EINLEITUNG

Als Winckelmann nach dem Tod seines früheren Gönners, Kardinal-Staatssekretär Archinto, 1758 in den Dienst Kardinal Alessandro Albanis trat, fand er dort als Bibliothekar und Antiquar nicht nur die Sicherheit und die Voraussetzung, seine seit seiner Ankunft in Rom (1755) konkretisierten Pläne zu verwirklichen und durch Anschauung und Vergleich antiker Denkmäler die Entwicklung der Kunst von ihren Anfängen an als historischen Prozeß zu begreifen. Er wurde während dieser Zeit auch zu dem Vertrauten der ambitionierten Pläne des Kardinals, unweit der Porta Salaria außerhalb der Mauern Roms die Villa Albani zu errichten und dort neben einer damals modernen Ausstattung auch einer großen Sammlung antiker Kunst einen festen Ort zu geben. Zahlreiche Briefe und Schriften Winckelmanns, Albanis und anderer Zeitgenossen geben darüber immer wieder Auskunft¹.

Kardinal Alessandro Albani² gehörte im 18. Jahrhundert zu den einflußreichsten Familien Roms. 1692 in Urbino geboren, hatte er während seines bewegten Lebens und bis er 1779 mit 87 Jahren starb, als Kardinal an sechs Konklaven teilgenommen, als Kardinaldiakon an drei Papstkrönungen mitgewirkt und als Mitglied des Diplomatischen Corps unter vier Kaisern gedient. Seit 1703 erhielt er von Marc Antonio Sabatini, der später unter Clemens XI., dem Onkel Alessandro Albanis, zum päpstlichen Antiquar ernannt wurde, Unterricht über die Baudenkmäler und antiken Kunstwerke Roms, woraus sich schon bald auch eine praktische Sammlertätigkeit entwickelte. Das neue Geschichts- und Antikenbewußtsein, das sich seit dem Amtsantritt Clemens XI., dem die Familie Albani nach Rom folgte, in der Hauptstadt des Kirchenstaates ausbreitete, und das von reger Grabungstätigkeit, dem Erwerb von Antiken für die päpstliche Sammlung auf dem Kapitol und einem gleichzeitigen Ausfuhrverbot antiker Kunstdenkmäler bestimmt war, hat daran sicherlich ebenso großen Anteil. Alessandro Albani, dessen weiteres Leben durch seine große Antikenkennerschaft geprägt war, ist deshalb nicht nur auf Grund seiner politischen Stellung als Kardinal und Diplomat, sondern vor allem durch die Bedeutung und den Ruhm seiner Antikensammlung in die Geschichte eingegangen. Albanis Sammlung zählte zu den größten und bedeutendsten ihrer Zeit und hat durch ihre Entstehungs- und Wirkungsgeschichte einen wichtigen Abschnitt des im 18. Jahrhundert favorisierten Antikeninteresses bestimmt.

Als der oft reflektierte Anlaß der Entstehung und Ausstattung der Villa Albani, die nach ersten Grundstückskäufen 1747 begonnen, 1763 eingeweiht und 1767 fertiggestellt war, gilt heute das Interesse des Kardinals, den Gedanken der antiken Villa suburbana zu reanimieren und damit einen angemessenen Rahmen für die seit etwa 1735 zusammengetragene Antikensammlung zu schaffen³. In Albanis Bauabsicht darf jedoch „keine Rekonstruktion im archäologischen Sinne“

¹ C. Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, 4. Aufl. Leipzig 1943, Bd. II, S. 74ff. Winckelmann Briefe. In Verbindung mit H. Diepolder hrsg. v. W. Rehm, 4 Bde., Berlin 1952–1957, I, S. 248, Nr. 161; I, S. 277, Nr. 171; I, S. 326, Nr. 201; II, S. 23, Nr. 297; II, S. 39, Nr. 314; IV, S. 126, Nr. 85; II, S. 58, Nr. 334; II, S. 92, Nr. 367.

² Grundlegend: C. Justi, Der Cardinal Alexander Albani, in: *PrJb*, 28, 1871, H. 3–4, S. 248–264 u. S. 337–353; St. Röttgen, Alessandro Albani, in: *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*. Hrsg. v. H. Beck u. P. C. Bol, Berlin 1982, S. 123–152.

³ Justi 1943, II S. 87ff.; J. Gaus, Carlo Marchionni. Ein Beitrag zur römischen Architektur des Settecento, Köln/Graz 1967. E. Debenedetti (Hrsg.), *Il Cardinale Albani e la sua Villa. Documenti. Quaderni sul Neoclassico*, 5, Roma 1980. H. Beck/P. C. Bol/W. Prinz/H. v. Steuben (Hrsg.), *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Berlin 1981. H. Beck/

gesehen werden, sondern „eine harmonische Vereinigung des antiken und modernen Geschmacks“⁴. Albani greift mit der Errichtung dieser Anlage nicht nur auf den Gedanken der ‚Villa‘ zurück, sondern auch auf eine lange römische und seit der Renaissance bestehende Tradition der Antikengärten und -sammlungen⁵. Der damit verbundene Bedeutungswandel in der Rezeption der Antike läßt sich in der Ausstattung der Villa Albani ablesen. Das Konzept des Gesamtprogramms der Anlage reicht dabei sogar soweit, die Villa und ihre Ausstattung als die Idee einer „Imago mundi“ zu versinnbildlichen. In der Galerie des Palazzo repräsentiert sich dazu „ein feinst durchstrukturiertes Ideengefüge, das sich bereits in der Mittelpunktslage ihrer Architektur, in der Einbeziehung des Lichts, in der Ausrichtung auf Rom zeigt und sich im Fresken- und Antikenprogramm, in der Ornamentik und den Marmorinkrustationen bildhaft ausdrückt“⁶. Rom wird programmatisch zum Mittelpunkt des Universums erhoben, wobei Architektur, gestaltete Landschaft und Antikensammlung im Zeichen eines Konzeptes der „Restitutio“ der „Roma aeterna“ zusammenwirken. In Verbindung mit der zugleich in der Villa vorhandenen hohen Wohnqualität ist dabei aber wohl mehr beabsichtigt, als nur ein „Behältnis“ für eine Antikensammlung oder ein „prachtvolles Gehäuse für die Reliquien Roms“ zu schaffen⁷. Die Villa scheint vielmehr auch den gesellschaftlichen Repräsentationspflichten und der kunstpolitischen Intention des Kardinals im Zusammenhang eines seit Beginn des 18. Jahrhunderts im Kirchenstaat anzutreffenden Rom-Gedankens genügen bzw. dienen zu müssen⁸.

Hatte man in der früheren Forschung die Anlage und ihre Ausstattung zumeist im Zusammenhang mit den Gedanken Winckelmanns gesehen und damit auch von deutschem Einfluß abhängig gemacht, so erscheint die Villa in der heutigen Sicht als ein römisches Werk, das allerdings auch Anregungen des außerrömischen Italien aufgenommen hat⁹. Auch wenn sich

P. C. Bol (Hrsg.), *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlin 1982. L. Taver-
nier, (Rez). *Forschungen zur Villa Albani*, in: *Kunstchronik*, 38, 1985, S. 99–108.

⁴ St. Röttgen, *Die Villa Albani und ihre Bauten*, in: *Forschungen zur Villa Albani*, hrsg. v. H. Beck und P. C. Bol, Berlin 1982, S. 75.

⁵ Zum Begriff der „Villa“: O. E. Schmidt, *Ciceros Villen*, Leipzig 1899, Reprint Darmstadt 1972 (mit neuerer Lit.). H. E. Tanzer, *The villas of Pliny the Younger*, New York 1924. A. G. McKay, *Houses, Villas and Palaces in the Roman world*, Ithaka/N.Y. 1975. P. Zanker, *Die Villa als Vorbild des späten römischen Wohngeschmacks*, in: *JbDtArchI*, 94, 1979, S. 460–523. J. H. D’Arms, *Ville rustiche e vesuviane*, a cura di F. Zevi, Neapel 1979, S. 65–86. A. Allroggen-Bedel, *Die Antikensammlung in der Villa Albani zur Zeit Winckelmanns*, in: *Forschungen zur Villa Albani*, hrsg. v. H. Beck und P. C. Bol, Berlin 1982, S. 333–346. B. Rupprecht, *Villa. Zur Geschichte eines Ideals*, in: *Probleme der Kunstwissenschaft*, hrsg. v. H. Bauer u. a., Berlin 1966, S. 210–250. R. Bentmann/M. Müller, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur*, Frankfurt 1981, 1. Aufl. 1970. Chr. Hülsen, *Römische Antikengärten*, in: *Abhdl. d. Heidelberger Akad. d. Wiss., Phil.Hist. Klasse*, 4, 1917. J. Ackermann, *The Belvedere as a classical Villa*, in: *JWCI*, 14, 1951, S. 70–91. C. L. Frommel, *La villa Madama e la tipografia della villa romana nel rinascimento*, in: *Boll.C.I. di Studi di Architettura A. Palladio*, 11, 1969, S. 47–64. Röttgen *FzVA A*, S. 62.

⁶ E. Schröter, *Die Villa als Imago mundi*, in: *Forschungen zur Villa Albani*, hrsg. v. H. Beck und P. C. Bol, Berlin 1982, S. 281 f.

⁷ W. Liebenwein, *Die Villa Albani und die Geschichte der Kunstsammlungen*, in: *Forschungen zur Villa Albani*, hrsg. v. H. Beck und P. C. Bol, Berlin 1982, S. 463. Schröter *FzVA*, S. 290.

⁸ Zum Rom-Gedanken im 18. Jahrhundert: W. Oechslin, *Bildungsgut und Antikenrezeption des frühen Settecento in Rom. Studien zum römischen Aufenthalt Bernardo Antonio Vittones*, Zürich 1972. W. Liebenwein, *Der Portikus Clemens XI. und sein Statuenschmuck. Antikenrezeption und Kapitolsidee im frühen 18. Jahrhundert*, in: *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. H. Beck/P. C. Bol/W. Prinz/H. v. Steuben, Berlin 1981, S. 73–118. J. Zänker, *Die „Nuova Pianta di Roma“ von Giovanni Battista Nolli (1748)*, in: *WallRjb*, XXXV, 1973, S. 309–342. Im Zusammenhang der Villa Albani: Schröter *FzVA*, S. 290 f. Liebenwein *FzVA*, S. 499 ff.

⁹ Justi 1943, II, S. 91 ff.; Gaus, S. 21 ff.; Auch Röttgen (Mengs, Alessandro Albani und Winckelmann – Idee und Gestalt des Parnas in der Villa Albani, in: *Storia dell’Arte*, 30/31, 1977, S. 87–156 und *FzVA A*, S. 88 u. S. 96) hat sich nur teilweise von dieser Auffassung distanziert. Dazu kontrovers: Schröter *FzVA*, S. 285 ff.; Allroggen-Bedel *FzVA*, S. 333.

Winckelmann nachweisbar des besonderen Vertrauens und der Förderung des Kardinals erfreute, so konnte entgegen früherer Auffassungen die Beziehung der beiden zueinander neuerdings sachlicher gesehen und letztlich als ein „Arbeitsverhältnis“ bewertet werden: Winckelmann war keineswegs der erste und einzige Altertumsgelehrte, den Albani in Dienst nahm; ebensowenig war er auch der erste und einzige, der Albani bei dem Aufbau seiner Sammlung und der Durchführung seiner Sammlergeschäfte beriet. Dennoch bleibt anerkannt, daß er verglichen mit seinem Vorgänger Rudolfino Venuti und seinem Nachfolger Stefano Raffei im Albanischen Haus unvergleichliche Qualitäten entwickelte, wovon nicht zuletzt seine Schriften Zeugnis ablegen¹⁰. Auch wurde hinsichtlich der Entstehung und Ausführung der Villa Albani erkennbar, daß die Konzeption der Anlage und großer Teile ihrer Ausstattung schon vor dem Eintreffen Winckelmans im Hause des Kardinals größtenteils feststand¹¹. Da aber andererseits auch keine unmittelbaren Beweise dafür vorlagen, daß Winckelmans Einfluß auf das Projekt der Villa Albani ohne Bedeutung geblieben war, und andere Indizien an manchen Stellen auf eine Verwandtschaft mit den Gedanken des deutschen Gelehrten hinwiesen, war der Einfluß Winckelmans auch nicht völlig auszuschließen¹².

In jedem Fall jedoch hat die Bedeutung der Rolle Winckelmans eine Relativierung erfahren. Da diese Relativierung aber nicht eindeutig aus vorliegendem Quellenmaterial bewiesen, sondern ex negativo aufgewiesen werden mußte, liegt mit der 1761 verfaßten „Descrizione della Villa dell'Em° Alessandro Albani“ ein wichtiges Beweisstück von der Hand Winckelmans dafür vor, wie die Haltung des deutschen Gelehrten gegenüber der Villa Albani zu bewerten ist. Dies um so mehr, da die besondere Bedeutung von Winckelmans „Descrizione“ darin besteht, daß sie die erste ausführliche Beschreibung der Villa Albani ist, die gleichzeitig den Anspruch einer Theorie der Kunst vorträgt. In ihrem Entstehungs- und Bedeutungszusammenhang betrachtet, zeigt die „Descrizione“, daß Winckelmann an dem Konzept und dem Programm der Villa 1761 gar kein Interesse besitzt. Es wird also nicht an konkreten Beispielen der Villa ein Mehr-oder-weniger des Einflusses Winckelmans nachzuweisen sein. Es läßt sich vielmehr aufzeigen, daß Winckelmann in der „Descrizione“ konzeptionell Gedanken vorwegnimmt, die er später in der „Geschichte der Kunst des Altertums“ (1764) und den „Monumenti Antichi Inediti“ (1767) ausführlicher formuliert hat. Die „Descrizione“ macht evident, daß Winckelmans Absicht hinsichtlich der Villa Albani nicht auf der Interessensebene Kardinal Albanis gelagert ist. Winckelmans Erkenntnisinteresse wird vielmehr von dem Wert des einzelnen antiken Kunstwerks in seinem historischen Kontext und nicht in dem der Villa geleitet und dient letztlich dazu, in dem Wissen um die Unwiederholbarkeit der Geschichte deren Vergangenheit zu rekonstruieren.

¹⁰ Röttgen FzVA B, S. 150f.

¹¹ Schröter FzVA, S. 289f.: „Ideen und Quellen des Bildprogramms sowie die inhaltliche Eingliederung der Antiken in das Conchetto entsprechen ebenfalls älteren, im allegorischen Denken der Renaissance und des Barock verhafteten Prinzipien. Von diesem hier praktizierten Allegoriebegriff distanzierte sich jedoch Winckelmann, nimmt man z. B. seine Äußerungen über Antoine Banier und Ripa ernst, die sich wiederum – selbst für den Parnas des Mengs – als fundamentale Quellen herausgestellt haben. . . . Das Ideengebäude der Villa Albani erweist sich vielmehr als große Summe all der Geistesströmungen und Forschungsinteressen, die in Rom vor Winckelmann – im Collegio Romano der Jesuiten, in der Gelehrtenengesellschaft der Arcadia, im Kreis um Francesco Bianchini, Gian Vincenzo Gravina und Giambattista Vico – ausgebildet worden waren.“ – Allroggen-Bedel FzVA, S. 333: „Das Konzept für die Villa Albani stand größtenteils schon fest, als Winckelmann in den Dienst des Kardinals trat; Winckelmans Auffassung von der antiken Kunst war zu dieser Zeit ebenfalls schon geprägt.“

¹² Röttgen FzVA A, S. 88: „... keine seiner Äußerungen gibt auch nur den geringsten Anhaltspunkt dafür, daß er irgend etwas mit den Bauten, die vor seinen Augen errichtet wurden, zu tun gehabt hätte. . . . Das schließt nicht aus, daß sein Urteil Gehör fand oder daß sein Rat gefragt war.“

II. AUTORSCHAFT, DATIERUNG UND ADRESSAT

Die „Descrizione della Villa dell'Em^o Alessandro Albani“ trägt weder Angaben eines Verfassers, Empfängers bzw. Adressaten noch ein Datum. Dennoch läßt sich nicht nur die Autorschaft Winckelmanns und als Adressat der sächsische Hof bzw. Kurprinz Friedrich Christian von Sachsen ermitteln¹³, sondern für die Entstehung der Niederschrift der 27. März 1761 als terminus post quem und der 10. April 1761 als terminus ante quem nachweisen.

Nach wiederholter Ankündigung „ein Sendschreiben auszuarbeiten“, das die Villa Albani in Rom beschreibt¹⁴, präsentiert Winckelmann unter dem Datum des 10. April 1761 die erste bisher bekannte Beschreibung der Villa. Sie ist in deutscher Sprache verfaßt und als ein Sendschreiben an Stosch in London adressiert. Entgegen Winckelmanns einleitender Ankündigung bleibt diese Beschreibung jedoch fragmentarisch: „Sie wünschten eine Beschreibung der Villa des Hrn. Card. Ales. Albani zu haben, . . . Ich werde diese Beschreibung in drey Stücke faßen: Das Erste wird Ihnen einen Inbegriff von den vornehmsten Theilen der Villa und von den Gebäuden und deren Auszierung geben; das Zweyte wird Anmerkungen über die Kunst bey den drey alten Völkern, den Egyptern, Hetruriern und Griechen, welche dieselbe vornehmlich geübet haben, enthalten, und diese Anmerkungen sind über Statuen und erhobene Arbeiten dieser Villa gemachet. In dem Dritten Stücke werde ich von anderen Werken der alten Kunst daselbst reden, die theils wegen der Schönheit der Zeichnung und Ausarbeitung, theils wegen der Vorstellung merkwürdig sind; und zugleich werde ich andere in Absicht der Fabel-Geschichte und der Gebräuche seltene Stücke berühren. Ich nehme mir die Freyheit einiger Scribenten, welche mit dem Zweyten Theile ihrer Schrift eher als mit dem Ersten hervorgetreten sind, und fange an, Ihnen das Zweyte Stück mitzutheilen; die andere beyde Stücke werde ich nach jenem senden“¹⁵.

Diese in dem Sendschreiben an Stosch angekündigten „beyde Stücke“, der erste und dritte Teil nämlich, sind aber niemals bekannt und wahrscheinlich auch niemals in deutscher Sprache verfaßt worden. Vergleicht man hingegen den im Münchner Konvolut aufgetauchten italienisch verfaßten Text mit dem Sendschreiben, wird bezüglich der Gliederung eine auffällige Ähnlichkeit erkennbar, wenn in der Einleitung der „Descrizione“ zu lesen ist: „Non mi assumo che di dare un piccolo saggio di questa Villa, parlando in primo luogo della disposizione della parte principale e delle Fabbriche, accennando poi li monumenti particolari di Scultura delle tre Nazione, che in essa si non rese distinte; al terzo darò qualche cenno di altre Statue, di Bassorilievi più singolari, e di soggetti poco comuni di Mitologia e di quelli che riguardano i Costumi, che vi si trovano sparsi ne' Bassorilievi“¹⁶. Vor allem aber ist die „Descrizione“ nicht nur in eben dieselben drei Abschnitte gegliedert, die Winckelmann auch in seinem Sendschreiben an Stosch als Planung vorgibt, sondern im Gegensatz zu diesem, von dem nur das „zweyte Stück“ vorliegt, auch tatsächlich in drei Teilen ausgeführt. Hinzu kommt, daß auch der Aufbau des sowohl in der „Descrizione“ als auch in dem Sendschreiben ausgefertigten zweiten Teils inhaltlich eine so weitgehende Übereinstimmung zeigt, daß ein enger Entstehungszusammenhang

¹³ S. v. Moisy hat darauf in ihrem Fundbericht bereits hingewiesen. Vgl. S. 13–15 dieses Bandes.

¹⁴ Br. II, S. 95, Nr. 370; II, S. 98, Nr. 372; II, S. 109, Nr. 379; II, S. 110, Nr. 380; II, S. 125f., Nr. 393.

¹⁵ Br. II, S. 134f., Nr. 400.

¹⁶ Vgl. S. 53 dieses Bandes.

zwischen dem unter dem Datum vom 10. April 1761 verfaßten Sendschreiben an Stosch und der undatierten „Descrizione“ anzunehmen und Winckelmann als Verfasser vorauszusetzen ist.

Weitere Zeugnisse Winckelmanns und anderer Zeitgenossen können dies bestätigen und darüber hinaus auch die Existenz einer italienischen Fassung der Beschreibung der Villa Albani nachweisen. Am 14. März 1761, also knapp vier Wochen vor dem Sendschreiben an Stosch, spricht Winckelmann erstmals davon, „eine Beschreibung der prächtigen Villa des Hrn. Card. Ales. Albani ... in italienischer Sprache“ an Büнау zu überschicken¹⁷. Ein Brief von Winckelmanns Schweizer Freund L. Usteri bestätigt, daß nach dem 14. März 1761 tatsächlich eine solche Fassung in italienischer Sprache existiert haben muß. Usteri, der sich im Frühjahr 1761 bis zum 25. April in Rom aufhielt¹⁸, erinnert sich nämlich zwei Jahre später am 11. Oktober 1763 gegenüber dem damals Italien bereisenden jungen J. H. Füssli daran, daß Winckelmann „in italienisch eine Beschreibung der Villa Albani“ verfaßt habe, die er bei seinem Besuch im Frühjahr 1761 in Rom eingesehen und teilweise sogar exzerpiert habe¹⁹. In einem Brief vom 26. Dezember 1763 erreicht Füssli, der mittlerweile in Rom eingetroffen ist²⁰, eine Wiederholung der Bitte Usteris, daß er nicht vergesse, „nach der Beschreibung der Villa Albani des Hrn. W. zu fragen“, die „italienisch geschrieben“ sei²¹. Der junge Füssli hat diese Bitte offensichtlich an Winckelmann weitergegeben, denn dieser selbst bestätigt in einem Brief vom 20. Januar 1764 an Usteri, daß diese „Beschreibung der Villa des Hrn. Cardinals“ damals existierte²². Für die Datierung der Niederschrift der „Descrizione“ ist dabei von Bedeutung, daß sich alle diese Aussagen auf eine italienisch verfaßte Beschreibung der Villa Albani beziehen, die zwischen dem 14. März und dem 25. April 1761 entstanden sein muß.

Eine Betrachtung der „Descrizione“ selbst kann diesen mit Hilfe der Quellen ermittelten Zusammenhang nicht nur bestätigen, sondern noch weiter präzisieren: Winckelmann spricht im ersten Teil der „Descrizione“ von dem Deckengemälde des A. R. Mengs in der Galerie der Villa: „Il Soffitto ... è dipinto dal celebre Pittore, il Cav^{te} Ant. Raffaele Mengs, Sassone; e rappresenta il Parnaso, ovvero Apollo, e le Muse con Mnemosine la madre delle Muse, di grandezza naturale“²³. Während Winckelmann von der Ausstattung der Galerie berichtet, daß diese kurz vor ihrer Fertigstellung stehe („sta per terminarsi“), beschreibt er das Deckengemälde von Mengs in der „Descrizione“ als vollendet und ausgeführt („è dipinto“). Die Vollendung dieses Gemäldes aber, das unter dem Namen „Parnaß“ in die Kunstgeschichtsschreibung eingegangen ist und von dessen Entstehung und Beurteilung Winckelmann in mehreren Briefen seit Juni 1760 berichtet²⁴, hat er selbst am 27. März 1761 bekannt gegeben²⁵. Das Datum des 27. März 1761 kann demnach als terminus post quem der Niederschrift der „Descrizione“ angesehen werden.

Da Winckelmanns Sendschreiben vom 10. April 1761 an Stosch in London von den angekündigten „drey Theilen“ lediglich das „zweyte Stücke“ enthält, die „Descrizione“ hingegen in

¹⁷ Br. II, S. 125 f., Nr. 393.

¹⁸ Br. II, S. 146, Nr. 409 schreibt Winckelmann unter dem Datum des 25. April 1761: „Der Ihrige und der Meinige theure Usteri reiset heut von Rom ab, ...“.

¹⁹ Br. III, S. 424, Erläuterung zu Nr. 627.

²⁰ Füssli hat am 5. 12. 1763 seinem Vater die Ankunft in Rom gemeldet. Vgl. Br. II, S. 515, Erläuterung zu Nr. 613.

²¹ Br. III, S. 424, Erläuterung zu Nr. 627.

²² Br. III, S. 10, Nr. 627.

²³ Vgl. S. 54 dieses Bandes.

²⁴ Br. II, S. 89, Nr. 363; II, S. 92, Nr. 367; II, S. 130, Nr. 397. Winckelmann gebraucht hier wahrscheinlich zum ersten Mal die Bezeichnung „Parnaß“. Schröter FzVA, S. 229 f. glaubte noch in Br. II, S. 185, Nr. 446 (10. 11. 1761) die früheste Quelle für diese Bezeichnung gefunden zu haben.

²⁵ Br. II, S. 13, Nr. 397.

den drei angekündigten Teilen ausgeführt ist, könnte man zunächst vermuten, daß die „Descrizione“ zwar noch vor dem 25. April 1761²⁶, aber dennoch erst im Anschluß an das Sendschreiben an Stosch, also nach dem 10. April 1761 entstanden ist. Eine nähere Betrachtung der beiden Texte und ihrer historischen Zusammenhänge stellt diese Vermutung jedoch in Frage und läßt im weiteren vielmehr annehmen, daß die „Descrizione“ bereits vor dem 10. April 1761 als Manuskript vorlag. Usteri teilt nämlich in einem fragmentarisch erhaltenen Brief vom 28. März 1761, den er während seines bis zum 25. April 1761 dauernden Aufenthaltes in Rom²⁷ verfaßt hat, die Nachricht mit, daß er „itzo seine (Winckelmanns) collectanea über die Künste“ lese²⁸. Da Usteri aber 1763 davon spricht, daß er die italienische Beschreibung der Villa Albani während seines römischen Aufenthaltes gelesen, zum Teil exzerpiert und an Freunde verschickt habe²⁹, ist deshalb nicht auszuschließen, sondern vielmehr anzunehmen, daß sich unter diesen am 28. März 1761 angesprochenen Schriften Winckelmanns auch die Beschreibung der Villa Albani befand. Wann Usteri die Abschriften der Texte verschickt hat, ist im einzelnen nicht mehr zu rekonstruieren. Bekannt ist jedoch, daß Usteri am 11. April 1761 Kopien von der Schrift Mengs' verschickt hat³⁰, deren Ankunft in Zürich in einem Brief vom 27. April 1761 von J. H. Füssli bestätigt wird³¹. In Kenntnis der Nachricht Usteris, daß er Winckelmanns in italienischer Sprache verfaßte Beschreibung der Villa Albani gelesen und teilweise als Exzerpte verschickt habe, ist deshalb – auch wenn in diesen nur noch fragmentarisch erhaltenen Briefen vom März/April 1761 keine genauen Auskünfte über die Beschreibung erhalten sind – anzunehmen, daß Usteri in dieser Zeit zwischen dem 28. März und dem 11. April 1761 auch Winckelmanns Beschreibung gelesen hat. Das Datum des 10. April 1761 kann somit als terminus ante quem der Niederschrift der „Descrizione“ gewertet werden.

Eine vergleichende Betrachtung der „Descrizione“ und des Sendschreibens vom 10. April 1761 führt zu demselben Ergebnis. Sie bestätigt die Vermutung, daß die „Descrizione“ die frühere dieser beiden Schriften Winckelmanns ist. Ein Vergleich der beiden Texte zeigt nämlich, daß das Sendschreiben eine ausführlichere Fassung darstellt als die „Descrizione“³², was darauf hinweisen könnte, daß das Sendschreiben eine in deutscher Sprache überarbeitete Fassung des italienischen Textes wiedergibt. Diese Vermutung korrespondiert mit der Nachricht, daß das Sendschreiben an Stosch dazu dienen sollte, Winckelmann in London bekannt zu machen und deshalb als ein zum Druck bestimmtes Manuskript verschickt wurde. Dies geht eindeutig aus dem Brief hervor, der ebenfalls mit dem 10. April 1761 datiert, Winckelmanns Sendschreiben an Stosch begleitet hat. In Bezug auf eine Mitgliedschaft in der „Royal Society of Antiquaries“ und der „Royal Society of London“ teilt Winckelmann dort nämlich mit: „Itzo übersende ich Ihnen etwas, was Sie zeigen könnten; . . . Was ich Ihnen schicke, bitte ich Sie um unserer Freundschaft willen, es keinem Menschen, wenn es übersetzt ist, zum Abschreiben zu geben, auch nicht aus ihren Händen zu lassen: . . . Wollen Sie es aber drucken lassen, ist es ein anders, und dieses unter meinem Namen“³³.

Ein weiterer Gedanke kann die Vermutung, daß das zum Druck bestimmte Sendschreiben, das Winckelmanns Ansehen in London fördern sollte und deshalb eine ausführlichere und über-

²⁶ Usteri, der am 25. April 1761 Rom verließ, gab später an, die italienische Fassung einer Beschreibung der Villa Albani gesehen zu haben. Vgl. weiter oben und Anm. 18 und 19.

²⁷ Zu Usteris Romaufenthalt und dem Datum seiner Abreise: Br. II, S. 420 zu Nr. 403 und II, S. 146, Nr. 409.

²⁸ Br. IV, S. 229, Nr. 124b.

²⁹ Br. III, S. 424 zu Nr. 627.

³⁰ Br. IV, S. 229, Nr. 124b.

³¹ Br. II, S. 438 zu Nr. 444.

³² Vgl. S. 53–58 und S. 107–110 dieses Bandes.

³³ Br. II, S. 132–133, Nr. 399. Zu Winckelmanns Absichten bezüglich der „Royal Society of Antiquaries“ und der „Royal Society of London“ vgl. Br. II, S. 416 zu Nr. 399.

arbeitete Fassung der „Descrizione“ darstellt, ebenfalls bestätigen: Usteri berichtet nämlich in einem seiner fragmentarisch erhaltenen Briefe aus Rom unter dem Datum des 25. März 1761, daß Winckelmann im „Capitolio ... verschiedene Beobachtungen an Aegyptischen Statuen gemacht“ habe, „die ihm zur Verbesserung eben dieses Theils“ seiner „Geschichte der Kunst des Altertums“ „Anlaß gegeben“ hätten³⁴. Die dort genannten Beobachtungsergebnisse Winckelmanns, über die später noch zu sprechen ist³⁵, bestimmen nicht nur den zweiten Teil der „Descrizione“, sondern auch – jedoch in ausführlicherer Form – den Inhalt des Sendschreibens, das Winckelmann selbst als den „Saame zu einem neuen Systema der alten Kunst“ bezeichnet³⁶. Bedenkt man in diesem Zusammenhang weiterhin Winckelmanns Bemerkung, in der er gleich zu Beginn des Sendschreibens gegenüber Stosch äußert: „... ich will Ihnen dieselbe aber nicht auf einmahl geben, weil ich mich der Großzügigkeit des Hrn. Ritters Mann durch große Briefe nicht mißbrauchen will“³⁷, ist noch einmal mehr anzunehmen, daß Winckelmanns zum Druck bestimmtes Sendschreiben in der Absicht, sein Ansehen in London zu vergrößern, die Materialfülle der bereits in drei Teilen vorhandenen italienischen Beschreibung der Villa auf die neuesten und für ihn interessantesten Erkenntnisse konzentriert. Alles scheint darauf hinzuweisen, daß das Sendschreiben als eine die neusten Erkenntnisse berücksichtigende und überarbeitete Fassung des italienischen Textes in deutscher Sprache Gestalt gewonnen hat.

Entgegen dem für den Druck bestimmten Sendschreiben an Stosch scheint die mit Hilfe eines terminus post quem vom 27. März und eines terminus ante quem vom 10. April 1761 datierte und eigenhändig von Winckelmann verfaßte „Descrizione“ zur Vorlesung am sächsischen Hof und für Kurprinz Friedrich Christian bestimmt zu sein³⁸. Diese Annahme ergibt sich zunächst aus Winckelmanns Bemerkung in seinem Brief an Usteri, wo er am 24. Januar 1764 bezüglich der italienisch verfaßten Beschreibung der Villa Albani mitteilt, daß diese „damahls gut genug war, einem Prinzen vorgelesen zu werden“³⁹. Die Vermutung, daß mit diesem „Prinzen“ der sächsische Kurprinz Friedrich Christian gemeint war, wird zunächst dadurch bestätigt, daß auch die übrigen in dem Münchner Konvolut befindlichen Texte der antiquarischen Relationen Winckelmanns an Vertraute des sächsischen Hofes adressiert waren. Die erste dieser Relationen ist mit dem 31. März 1758 datiert und war an den königlichen Beichtvater Pater Leo Rauch und den sächsischen Hofarzt Giovanni Ludovico Bianconi gerichtet; alle weiteren von Mai bis August 1758 entstandenen Relationen an Bianconi allein⁴⁰. Die Relationen des Jahres 1761 wurden über den Staatsminister und einstigen Lehrer des Kurprinzen, Graf Josef Anton Gabaleon Wackerbarth-Salmour an den sächsischen Hof geleitet⁴¹.

Darüber hinaus ist zu bedenken, daß der Kurprinz nach Winckelmanns Abreise nach Rom (1755) die Verbindung des sächsischen Hofes mit ihm nicht hatte abreißen lassen und über die Unternehmungen des Gelehrten sehr genau unterrichtet war⁴². So konnte die Reise nach Neapel im Frühjahr 1758, die den im Münchner Konvolut befindlichen antiquarischen Relationen vorausgeht, von Winckelmann nur mit Aussicht auf Erfolg angetreten werden, nachdem er eine

³⁴ Br. IV, S. 228, Nr. 124b.

³⁵ Vgl. Abschnitt III. 3.

³⁶ Br. II, S. 133, Nr. 399.

³⁷ Br. II, S. 134, Nr. 400.

³⁸ S. v. Moisy hat darauf hingewiesen. Vgl. S. 15 dieses Bandes. Zu Winckelmanns Beziehungen nach Dresden: A. Schulz, Winckelmann und seine Welt, Berlin 1962.

³⁹ Br. III, S. 10, Nr. 627.

⁴⁰ Br. I, S. 584f., Nr. 217; S. 530 und S. 537f. Vgl. auch die Angaben in dem Fundbericht von S. v. Moisy S. 9 dieses Bandes.

⁴¹ Br. I, S. 534. Vgl. Anm. 31.

⁴² Schulz, S. 30–31.

Empfehlung des sächsischen Kurprinzen an dessen Schwester, Maria Amalia, Königin beider Sizilien, erhalten hatte⁴³, die ihm Zutritt zu den geheimgehaltenen Grabungen in Herkulanum und Pompei ermöglichte⁴⁴. Weiterhin ist aus einer anderen, späteren Quelle bekannt, daß Wakkerbarth dem Kurprinzen diese Schreiben Winckelmanns vorgelesen hat, und der Prinz an weiteren Nachrichten dieser Art interessiert war⁴⁵. Und noch am 21. Februar 1761 teilt Winckelmann in zwei Briefen unter demselben Datum mit, daß er mit dem sächsischen Hof einen Briefwechsel unterhalte und in italienischer Sprache verfaßte Nachrichten über antike Denkmäler Italiens dorthin schicke⁴⁶. Im Juni 1761 wird Winckelmann von Kurprinz Friedrich Christian sogar zum Aufseher über dessen Museum ernannt⁴⁷. Auch wenn dieses Vorhaben durch den Krieg in Sachsen verhindert wurde, so bringt diese Ernennung dennoch das Interesse des Kurprinzen, insbesondere 1761 zum Ausdruck. Im Zusammenhang mit Winckelmanns eigener Erklärung, daß die italienisch verfaßte Beschreibung der Villa Albani für einen „Prinzen“ bestimmt war, wird durch diesen historischen Kontext erkennbar, daß nicht nur die antiquarischen Relationen, sondern auch die in demselben Konvolut befindliche „Descrizione“ an den sächsischen Hof und Kurprinz Friedrich Christian gerichtet war.

⁴³ Br. I, S. 284, Nr. 174. Zu Königin Maria Amalia: Schulz, S. 63.

⁴⁴ Zur Geheimhaltung der Grabungen und Grabungsergebnisse im Vesuvgebiet: E. C. Corti, *Untergang und Auferstehung von Pompei und Herkulaneum*, München 1940. A. Allroggen-Bedel/H. Kammerer-Grothaus, *Das Museo Ercolanese in Portici*, in: *Cronache Ercolanesi*, 84, 1977, S. 27ff.

⁴⁵ Br. II, S. 95, Nr. 370.

⁴⁶ Br. II, S. 119, Nr. 389; S. 121, Nr. 390.

⁴⁷ Br. II, S. 169, Nr. 433. Zu den Umständen der Ernennung im Juni 1761 vgl. Br. II, S. 433 Nr. 433.

III. DIE ENTSTEHUNG

Erklärtes Ziel der in dem Münchner Konvolut aufgetauchten „Descrizione della Villa dell' Em^o. Alessandro Albani“ ist es, die Villa, die „con tutta la maestria dell'Arte, e con un'alto sapore del Bello“ ausgezeichnet sei, in einem „piccolo saggio“ vorzustellen⁴⁸. Im ersten Teil gibt Winckelmann dazu einen Überblick der Anlage und deren Ausstattung. Er führt den Leser durch den Garten, das Hauptgebäude mit den Seitenflügeln und dem südlich gelegenen Portikus. Obwohl dabei im Text zuweilen die Bemerkung „sta per terminarsi“, „sta attualmente fabbricando“ oder „non finito ancora“ fällt⁴⁹, ist der größte Teil dessen, was Winckelmann in diesem ersten Teil aufzählt, bereits ausgeführt. Obwohl die Villa nach der Beschreibung Winckelmanns von ihrer Vollendung nicht mehr weit entfernt zu sein scheint, hat die Rekonstruktionsgeschichte der Anlage längst gelehrt, daß bis zur Einweihung der Villa im Juni 1763 noch mehr als zwei Jahre vergehen sollten und auch danach immer noch Ergänzungen vorgenommen wurden, die bis zum Ende der 60iger Jahre dauerten⁵⁰. Insofern ist es nicht verwunderlich, daß von der wahrscheinlich 1762 begonnenen, den westlichen Seitenflügel des Palazzos flankierenden Tempelaedikula⁵¹ noch nicht die Rede ist; auch die Räume hinter dem Tempietto Jonico, von dessen Baubeginn Winckelmann in der „Descrizione“ spricht, d. h. das sogenannte im Osten des Palazzos gelegene „Museo“ bzw. das „Appartement des Bains“⁵² werden nicht genannt. Und auch von dem im Osten des Gartens gelegenen Billardhaus⁵³, von dem Ruinentempel⁵⁴ oder dem Kaffeehaus⁵⁵ im halbrunden Portikus im Süden des Geländes, ist noch kein Hinweis zu finden. Der Zustand, den Winckelmann im ersten Teil seiner „Descrizione“ schildert, wird wohl am deutlichsten durch den 1761 von G. Vasi publizierten Stich der Villa Albani wiedergegeben⁵⁶.

Dem gegenüber bilden der zweite und dritte Teil der „Descrizione“ ein völlig anderes Bild. Während der erste Teil konkrete Hinweise auf die Anlage bietet, ist „il secondo Punto . . . un Estratto di notizie dell'antica Scoltura“⁵⁷. Winckelmann gibt dort einen Abriß der Geschichte

⁴⁸ Vgl. S. 53 dieses Bandes.

⁴⁹ Vgl. S. 54–55 dieses Bandes.

⁵⁰ Röttgen FzVA A, S. 59–122.

⁵¹ Röttgen FzVA A, S. 66; Allroggen-Bedel FzVA, S. 323.

⁵² Röttgen FzVA A, S. 102f.

⁵³ Röttgen FzVA A, S. 107f.

⁵⁴ Röttgen FzVA A, S. 68–70; Allroggen-Bedel FzVA, S. 321f. und S. 324f.

⁵⁵ Röttgen FzVA A, S. 103–107; Allroggen-Bedel FzVA, S. 323.

⁵⁶ G. Vasi, *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna*, Lib. X, Roma 1761. Wiederabgedr. in: FzVA 1982, Abb. 9. Vasi hat auf diesem Stich auch die Bepflanzung der Beete des mittleren Gartenparterres dargestellt. Ob es sich hierbei um eine authentische Wiedergabe handelt, muß jedoch in Frage gestellt werden, da J. Richard (*Description historique et critique de l'Italie*, Paris 1766, Bd. 6, S. 209f.) berichtet, daß der Garten erst 1762 bepflanzt worden sei. Und da auch Winckelmann in seiner „Descrizione“ aus dem Frühjahr 1761 mit keinem Wort auf die Bepflanzung der Beete eingeht und lediglich von den Gartenparterres spricht („palchetti, o sia trè gran Parterre“, vgl. S. 53 dieses Bandes), ist vielmehr anzunehmen, daß Vasi entweder Pläne zur Gartengestaltung eingesehen hat oder aber die Darstellung nach seinen eigenen Ideen und Vorstellungen idealisierte. – Der von N. Roisecco (*Roma antica e moderna*, Roma 1765) wiedergegebene Stich (wiederabgedr. in: FzVA, Abb. 13) scheint den Zustand des Jahres 1758 zu zeigen, da der Palazzo noch ohne die seitlichen Portiken abgebildet ist, von denen sich nachweisen läßt, daß sie nach Abschluß der Bauarbeiten des Palazzo 1758 angefügt wurden. Vgl. Röttgen FzVA A, S. 65f.

⁵⁷ Vgl. S. 55 dieses Bandes.

der „monumenti particolari di Scultura delle trè Nazione“ und betrachtet die Kunst der Ägypter, Etrusker und Griechen, soweit sie mit Beispielen in der Villa repräsentiert ist. Im dritten Teil faßt er „qualche cenno di altre Statue, di Bassorilievi più singolari, e di soggetti poco comuni di Mitologia“⁵⁸ zusammen.

Es fällt auf, daß gegenüber der im ersten Teil der „Descrizione“ verfolgten topographischen Ordnung mit der Beschreibung der drei Gartenparterre, der einzelnen damals bereits vorhandenen Bauten und Teilen ihrer Ausstattung wie beispielsweise dem „Parnaß“ des A. R. Mengs, was Winckelmann in kurzer Form im Sommer 1762 in den „Anmerkungen für Berg und Werthern“⁵⁹ wiederholen wird, der zweite und dritte Teil durch eine historisch-systematische Zielsetzung ausgewiesen sind, die den Rang einer Theorie beanspruchen: Winckelmann zählt dort nämlich nicht nur einzelne antike Kunstwerke der Villa auf, die ihm wichtig scheinen, sondern nennt – ähnlich wie in dem Sendschreiben an Stosch⁶⁰ – stilistische Unterschiede, begründet deren Herkunft und sucht die Klassifikation. Seine Ausführungen abstrahieren dabei vollständig von der Villa Albani. Auf die Aufstellungsorte der antiken Denkmäler geht er gar nicht ein, ebenso wenig wie auf ein mit dieser Aufstellung mittlerweile nachweislich verbundenes Programm⁶¹. Fügt man dem noch hinzu, daß sich Winckelmann knapp drei Jahre später, am 24. Januar 1764, von der „Descrizione“ distanziert hat⁶², andererseits aber das Sendschreiben an Stosch, das als die überarbeitete Fassung des zweiten Teils der „Descrizione“ angesehen werden kann und mit diesem inhaltlich eine sehr große Verwandtschaft aufweist, als „Saame zu einem Systema der alten Kunst“ bezeichnet hat⁶³, scheint durch all diese Auffälligkeiten Anlaß genug gegeben zu sein, die Entstehungsgeschichte der „Descrizione“ ausführlicher zu hinterfragen.

1. Die erste ausführlichere Beschreibung der Villa Albani

Als einer der wichtigsten Beweggründe Winckelmanns, eine Beschreibung der Villa Albani zu verfassen, ist sicherlich das Interesse seiner gebildeten und gelehrten Freunde anzuführen, die nach einer Nachricht von der römischen Villa verlangen. Winckelmann selbst hat in seinen Briefen seit 1756 immer wieder auf das Vorhaben des Kardinals, die Sammlung und das Fortschreiten der Baumaßnahmen hingewiesen⁶⁴, so daß man bald ebenso wie von anderen Denkmälern oder Funden auch Nachrichten von dieser Villa erbat⁶⁵, die Winckelmann dann auch mehrfach versprochen hat⁶⁶. Dabei ist zu bedenken, daß außer Winckelmanns Bemerkungen in seinen Briefen und einigen kurzen Nachrichten aus dem römischen Tagesgeschehen bis zum Frühjahr 1761 keine Nachrichten von der Villa Albani zur Verfügung standen, die der Neugier von Winckelmanns Freunden hätte genügen können und abgesehen von ihrer geringen Aussagekraft außerhalb Roms ohnehin nicht erreichbar waren⁶⁷. Auch der in einem Brief von Marie-

⁵⁸ Vgl. S. 53 dieses Bandes.

⁵⁹ Br. IV, S. 29, Nr. 6.

⁶⁰ Br. II, S. 134–139, Nr. 400.

⁶¹ Vgl. dazu Schröter FzVA und Allroggen-Bedel FzVA.

⁶² Br. III, S. 10, Nr. 627.

⁶³ Br. II, S. 133, Nr. 399.

⁶⁴ Vgl. zu diesen Briefen Anm. 1.

⁶⁵ Zu Beginn des Sendschreibens an Stosch schreibt Winckelmann: „Sie wünschten eine Beschreibung der Villa des Hrn. Card. Ales. Albani zu haben, wie Sie mir von weitem haben merken lassen.“ (Br. II, S. 134, Nr. 400).

⁶⁶ Vgl. zu diesen Briefen Anm. 14.

⁶⁷ Zu erwähnen sind hier römische Tagesnachrichten, die im Diario Ordinario di Chracas, der ersten Tageszeitung Roms der Gebrüder Chracas, abgedruckt waren: Am 6. Oktober 1753 berichten sie von einem Besuch Papst Benedikts XIV. auf dem Gelände der Villa. Aber mehr als die Tatsache, daß das Gelände sich damals in vorzeigbarem Zustand

Anne du Boccage mitgeteilte Bericht über die Villa Albani kann in diesem Zusammenhang nicht angeführt werden. Obwohl sie dort von ihrem Besuch der Villa im Dezember 1757 berichtet und damit wichtige Anhaltspunkte für die Baugeschichte liefern kann, muß man zur Kenntnis nehmen, daß der Brief erst 1771 publiziert wurde und außerdem auf der Grundlage von Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ als erweiterte Fassung des ursprünglichen Briefes erschien⁶⁸. Dasselbe gilt für die Nachricht Grosleys, der die Villa im Herbst 1758 besuchte. Auch er hat seinen kurzen Bericht erst einige Jahre später, 1764, publiziert⁶⁹.

Daß bis zum Frühjahr 1761 keine ausführlichen Nachrichten zur Villa Albani vorlagen, liegt sicherlich in der baulichen Situation der Anlage begründet. Erst seit 1760 scheint sich gemäß den Briefen Winckelmanns, die eine Vorstellung von dem täglichen oder auch festlichen Leben in der Villa geben, das sich hauptsächlich während der Sommer- und Herbstmonate abspielte, ein vermehrtes Interesse an dem Besitz Albanis kundzutun, das über die schon früher von Kardinal Albani bewiesene Bereitschaft, die Villa Besuchern zugänglich zu machen, hinausging⁷⁰. Bereits vor der offiziellen Einweihung der Villa im Juni 1763 boten sich neben den Wohn- und Arbeitsräumen der Handwerker und Künstler sowohl im Palazzo, dessen Bauarbeiten 1758 abgeschlossen waren, als auch in dem alten Casino an der Via Salaria Wohnmöglichkeiten⁷¹. Auch ist nachweisbar, daß sich Mengs, der während der Sommermonate 1760 in der Villa mit dem „Parnaß“ beschäftigt war, dort zusammen mit seiner Familie aufhielt⁷². Und von Winckelmann weiß man, daß auch er wiederholt in der Villa logierte und im Frühjahr 1761 in Anwesenheit von Mengs einigen interessierten Zuhörern – unter anderen auch Usteri – aus Mengs’ „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei“ vorgelesen hat⁷³. Längere Aufenthalte des Kardinals, seiner Mätresse und der in- und ausländischen Gäste in der Villa sind aber erst seit 1762 bekannt⁷⁴.

befand, die Erdarbeiten der Gartenparterre abgeschlossen waren, der im Süden des Gartens gelegene halbrunde Portikus stand und Albanis Sammlung dort gelagert war, ist dieser Nachricht nicht zu entnehmen (*Diario Ordinario di Chracas*, 6. 10. 1753, Nr. 5652, Bibl. Vaticana). Dies gilt auch für einen von Abbate Bracci verfaßten Brief, in dem pauschalisierend die Schönheit der Anlage hervorgehoben wird (Abbate Bracci, *Lettera scritta a Roma al Sign. Dottor Giovanni Lami*, in: *Novelle letterarie pubblicate in Firenze*, l'anno 1754, XV, S. 501 ff.). Am 7. Oktober 1758 meldet der *Diario Ordinario di Chracas* (Nr. 6435, Bibl. Vaticana), daß Papst Clemens XIII. Rezzonico wenige Monate nach seinem Amtsantritt die Villa besucht habe. Auch diese Nachricht dokumentiert zwar das Interesse der römischen Gesellschaft an der Person und dem Besitz Albanis, gibt aber keine näheren Auskünfte über die Villa. – Der Vollständigkeit halber sei hier auch auf die seit 1736 erhaltenen Nachrichten in Urkunden über Grundstückskäufe, Wasserrechte, Rechnungen und Zahlungsanweisungen hingewiesen, die in dem vorliegenden Zusammenhang jedoch keine Rolle spielen und lediglich für die Rekonstruktionsgeschichte der Villa heutiger Forschung von Bedeutung sind. Vgl. Debenedetti 1980 und Röttgen FzVA A und FzVA C.

⁶⁸ M.-A. du Boccage, *Lettres de Madame du Boccage contenant les Voyages en France, en Angleterre, en Hollandois et en Italie, faits pendant les années 1756, 1757 et 1758*, Dresde 1771, Brief 32, S. 271–275. Justi nimmt an, daß Winckelmann mit Marie-Anne du Boccage im Herbst 1757 in Camaldoli bei einer Villeggiatura des Kardinals Passionei bekannt geworden sei. Winckelmann erwähnt sie nie, andererseits erwähnt Boccage jedoch ihn („attaché au maître de ces beaux lieux Villa Albani“, *Lettres* 1771, S. 274). Die Überarbeitung der Briefe geht aus dem Avant-propos der *Lettres* 1771, S. 2f. hervor: „De retour dans son patrie, l'aimable voyageuse n'a fait que retrancher des lettres les détails de famille et en rendre le style et les récits plus exacts“. Die Abschnitte über die Geschichte der Kunst zum Ende des Briefes hat sie Winckelmanns französischer Ausgabe der *Histoire de l'Art* (Paris 1766, I, S. 61 ff.) entnommen. Vgl. Br. IV, S. 577 Nr. 236.

⁶⁹ P. J. Grosley, *Nouveaux mémoires ou observations sur l'Italie et les Italiens*, London 1764, Bd. 2, S. 256f. Grosley hielt sich von Juni bis Ende des Jahres 1758 in Italien auf und besuchte die Villa Albani wahrscheinlich im Herbst 1758. Vgl. L. Schudt, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien 1959, S. 124f.; Br. IV, S. 577 Nr. 236.

⁷⁰ Vgl. für weitere Nachweise Anm. 1, 67, 68 und 69.

⁷¹ Röttgen FzVA A, S. 108.

⁷² Br. II, S. 89, Nr. 363; II, S. 92, Nr. 367.

⁷³ Br. IV, S. 229f., Nr. 124b.

⁷⁴ Röttgen FzVA A, S. 108f.

Obwohl die Villa schon vor ihrer endgültigen Fertigstellung zu den bedeutendsten Anziehungspunkten des damals modernen Roms zählte, wird sie in der römischen Guidenliteratur zunächst nur wenig ausführlich behandelt. Erst 1761 erscheint im zehnten und letzten Band von G. Vasis Reihe „Delle Magnificenze di Roma antica e moderna“ eine kurze Darstellung der Villa Albani⁷⁵. Zwei Jahre später, 1763, wird die von G. Bottari besorgte Neuausgabe von F. Titis Rombeschreibung publiziert, in der für die Villa knapp fünf Seiten zur Verfügung stehen⁷⁶. 1765 erscheint N. Roiseccos Beitrag⁷⁷, 1767 der R. Venutis⁷⁸, Winckelmanns Vorgänger im Albanischen Haus, die in den nachfolgenden Jahren von immer neuen Beschreibungen abgelöst werden⁷⁹.

G. Vasis 1761 publizierter kurzer Beitrag zur Villa Albani, der bisher als die früheste Beschreibung der Villa Albani galt⁸⁰, scheint im Laufe des Jahres 1760 niedergeschrieben worden zu sein und das vermehrte Interesse und die Besuche der Villa zu reflektieren. Genauere Angaben für das Datum der endgültigen Publikation dieses zehnten und letzten Bandes der Reihe „Delle Magnificenze di Roma antica e moderna“ können nicht gemacht werden. Gesichert ist lediglich, daß der Band – gemäß Titelblatt – „in Roma nella stamperia di Niccolò e Marco Magliarini Mercanti di Libri a Pasquino MDCCCLXI“ erschienen ist. Da aber die Unbedenklichkeitserklärung Giovanni Bottaris für die Druckerlaubnis dieses zehnten und letzten Bandes auf der Titelseite mit dem „10. Febbrajo 1761“ datiert ist, kann dieses Datum wenigstens als terminus post quem der Veröffentlichung angesehen werden. Da die Drucklegung und endgültige Ausfertigung bzw. Auslieferung des Bandes aber sicherlich einige Zeit in Anspruch genommen hat, ist anzunehmen, daß dieser zehnte Band der Reihe nicht vor dem Frühsommer 1761 an die Öffentlichkeit gelangt ist.

Vor dem Hintergrund dieser Zusammenhänge ist zu erkennen, daß Winckelmanns „Descrizione della Villa dell'Em^o. Alessandro Albani“ die erste ausführlichere Beschreibung der Villa darstellt. Außerhalb Roms wußte man bis dahin von der Villa kaum mehr als die Tatsache ihrer Existenz, des Ruhms der Sammlung oder des Engagements Kardinal Albanis. Winckelmann konnte mit seiner „Descrizione“ im Frühjahr 1761 eine bis dahin bestehende und oft bemängelte Informationslücke schließen.

2. Eine Beschreibung für Liebhaber und Kenner

Winckelmanns „Descrizione“ sollte eine Vorstellung von der Villa Albani, ihrer Anlage und Ausstattung sowie von den dort aufgestellten antiken Kunstwerken vermitteln, und scheint deshalb zunächst einmal dem Zweck gedient zu haben, eine Beschreibung für Liebhaber und Kenner zu sein. Die Ursprünge dieser Absicht Winckelmanns gehen sicherlich auf seine Überlegung zurück, eine Beschreibung der Villen und Gärten Roms zu verfassen. Die Pläne und Entwürfe zu dieser „Beschreibung der Galerien und Gärten in Rom und Italien, nach der Art

⁷⁵ Die zweifellos größere Bedeutung Vasis liegt darin, daß er zusammen mit der kurzen Beschreibung der Villa Albani auch eine Ansicht publiziert hat, die Aufschlüsse über den Zustand der Anlage im Jahr 1761 gibt. Vgl. Anm. 56.

⁷⁶ F. Titi, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma 1763, S. 441–445.

⁷⁷ N. Roiseco, *Roma antica e moderna*, Bd. 2, Roma 1765, S. 295–299.

⁷⁸ R. Venuti, *Accurata e succinta Descrizione topografica e istorica di Roma moderna*, Bd. 2, Teil 2, Roma 1767, S. 1258–1262.

⁷⁹ Vgl. dazu das Verzeichnis im Anhang dieses Beitrages S. 113f.

⁸⁰ Röttgen FzVA D, S. 166 mußte noch von dieser Voraussetzung ausgehen.

wie Richardson gemacht⁸¹, reichen bis 1756 zurück⁸², kamen jedoch niemals zur Ausführung. Das Material diene ihm zunächst vielmehr als eine wesentliche Voraussetzung für seine erste, 1756 bis 1759 verfaßte Niederschrift der „Geschichte der Kunst des Altertums“⁸³, bevor es einige Jahre später, im Sommer 1762 in den „Anmerkungen für Berg und Werthern“ und Ende Juli 1766 in den „Anleitungen für Mechel und P. Usteri“ teilweise nochmals Verwendung fand⁸⁴.

Auch entstanden während Winckelmanns Reise nach Florenz und neben der Arbeit an dem Katalog der Sammlung des Baron Stosch⁸⁵ mehrere andere kleine Schriften, die Winckelmann auf Ersuchen des Leipziger Buchhändlers Dyck für die von F. Chr. Weiße besorgte Bibliothek der schönen Wissenschaften geschrieben hatte⁸⁶. So erschienen 1759 die „Erinnerungen über die Betrachtung der Werke der Kunst“ und „Von der Grazie in den Werken der Kunst“⁸⁷. Am 13. Januar 1759 richtete er an Hagedorn die „Nachricht vom Stoschischen Museum“ in Florenz⁸⁸, der im Juni die „Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sizilien“ folgten⁸⁹, bis er am 12. Dezember 1759 einen Beitrag „Von den Schicksalen der Werke des Altertums zu unseren Zeiten“ plante⁹⁰. Auch die übrigen in dem Münchner Konvolut aufgetauchten antiquarischen Relationen und Nachrichten von antiken Funden in Italien sind in diesem Zusammenhang zu sehen⁹¹.

Im Frühjahr 1761 wird Winckelmanns Absicht, Berichte über antike Denkmäler für seine Freunde außerhalb Italiens zu verfassen, noch einmal besonders deutlich: Am 27. März 1761 verspricht er Volkmann „Nachrichten von besonderen Entdeckungen, die in Rom an Alterthümern seiner Zeit gemacht worden“⁹². Vom 10. April 1761 ist das Sendschreiben an Stosch in London mit „Anmerkungen über die Kunst bey den drey alten Völkern, den Egyptern, Hetruiriern und Griechen“ bekannt⁹³. Und am 14. März 1761 hatte er Bünau die mit dem Text aus dem Münchner Konvolut identische „Beschreibung der prächtigen Villa des Hrn. Card. Ales. Albani . . . in italienischer Sprache“ angekündigt⁹⁴.

Andererseits aber geht aus einer Reihe von Briefen, die diese Beschreibungen, Anleitungen, Nachrichten oder auch die „Descrizione“ der Villa Albani betreffen, immer wieder hervor, daß

⁸¹ Br. I, S. 232, Nr. 150; ferner: Br. I, S. 213, Nr. 135; I, S. 237f., Nr. 152; I, S. 247, Nr. 61. Winckelmanns Hinweis betrifft: J. Richardson, *An account of the Statues, Bas Reliefs, Drawings and Pictures in Italy*, London 1722. 1728 erschien das Werk in Amsterdam als französische Ausgabe (*Traité de la peinture et de la sculpture*, 3 Bde.). Die französische Ausgabe war um zwei frühere Abhandlungen erweitert (*An essay in the theory of Painting*, 1715 und *The Connoisseur*, 1722). J. Richardson, Vater und Sohn, waren Sammler und Kunsthändler und hatten ihr vielgelesenes Buch als Anleitung zur Kennerschaft geschrieben. Vgl. Schudt 1959, S. 34–36. Winckelmann hat Richardson in der GKA, S. XIV folgendermaßen beurteilt: „Richardson hat die Palläste und Villen in Rom, und die Statuen in denselben, beschrieben, wie einer, dem sie nur im Traume erschienen sind: viele Palläste hat er wegen seines kurzen Aufenthalts in Rom gar nicht gesehen, und einige, nach seinem eigenen Geständnisse, nur ein einzigesmal; und dennoch ist sein Buch bey vielen Mängeln und Fehlern das beste, was wir haben.“

⁸² A. Tibal, *Inventaire des manuscrits de Winckelmann déposés à la Bibliothèque Nationale*, Paris 1911, S. 124–127.

⁸³ Justi 1943, II, S. 302.

⁸⁴ Br. IV, S. 21–31, Nr. 6; IV, S. 36ff., Nr. 8.

⁸⁵ J. J. Winckelmann, *Descriptions des pierres gravées du feu Baron de Stosch*, 1760.

⁸⁶ Justi 1943, II, S. 59; Schulz S. 43–47.

⁸⁷ J. J. Winckelmann, *Kleine Schriften, Entwürfe, Vorreden*. Hrsg. v. W. Rehm, mit einer Einleitung v. H. Sichtermann, Berlin 1968, S. 149–156.

⁸⁸ Kl. Schriften S. 163–168.

⁸⁹ Kl. Schriften S. 174–185.

⁹⁰ Br. II, S. 59, Nr. 334.

⁹¹ Vgl. den Fundbericht von S. v. Moisy S. 9 dieses Bandes.

⁹² Br. II, S. 131, Nr. 397.

⁹³ Br. II, S. 134–139, Nr. 400.

⁹⁴ Br. II, S. 125f., Nr. 393.

Winckelmann von Arbeiten dieser Art, insbesondere hinsichtlich ihres Nutzens wenig überzeugt war. Bezüglich der „Anmerkungen für Berg und Werthern“, wo er im Sommer 1762 auch einige Passagen der „Descrizione“ in kurzer Form wiederholt, schreibt er am 4. Juli 1762, „daß es die letzten in dieser Art sind, welche Reisende von mir in Rom erhalten haben“⁹⁵. Und am 27. März 1761 bringt er Volkmann gegenüber in demselben Brief, der Berichte über Altertümer seiner Zeit ankündigt, die Überzeugung von der Sinnlosigkeit solcher Unternehmungen mit folgenden Worten zum Ausdruck: „Ich habe auch einen Unterricht zur Reise nach Rom für Freunde schreiben wollen; weil ich aber wohl weiß, daß derselbe wenigen oder niemanden helfen würde, so soll dieses das letzte seyn“⁹⁶. Eben denselben Eindruck hinterläßt auch die Tatsache, daß Kardinal Albani als Dienstherr und Förderer Winckelmanns nach 1761 wiederholt, aber vergeblich eine ausführliche und mit Abbildungen versehene Beschreibung seiner Villa verlangt hat⁹⁷. Als deutlichster Ausdruck dieser Auffassung ist jedoch Winckelmanns Verhalten gegenüber Usteri zu werten, als dieser ihn 1763, zwei Jahre nach Niederschrift der „Descrizione“, vergeblich um eine Abschrift des Manuskripts bittet⁹⁸. Bezüglich Füsslis Auftrag, der in dieser Angelegenheit damals zwischen ihm und Usteri zu vermitteln hatte und die Abschrift besorgen sollte⁹⁹, bemerkt Winckelmann kurz: „Es kann sich also Füssli üben von derselben (Villa Albani) zu sagen, was Sie (Usteri) und das Publicum zu wissen verlangen, und hier findet er zu sagen“¹⁰⁰. Die „Descrizione“ erschien Winckelmann im nachhinein nur noch „sehr unvollständig“ und er bewertet sie im Abstand von nur wenigen Jahren als lediglich „gut genug, einem Prinzen vorgelesen zu werden“¹⁰¹. Als eine zum Druck bestimmte Fassung, für die Usteri die „Descrizione“ in einer Übersetzung vorbereiten wollte¹⁰², schien sie Winckelmann ungeeignet zu sein.

Die Gründe warum sich Winckelmann in dieser Form von seiner Beschreibung der Villa Albani distanzierte und ihre weitere Verbreitung vermieden wissen wollte, werden durch die näheren Kenntnisse der damaligen Umstände verständlich: Zum einen war die Villa, die inzwischen im Juni 1763 eingeweiht worden war, seit 1761 um eine Reihe weiterer Gebäude und Ausstattungsstücke ergänzt und erweitert worden¹⁰³, so daß zumindest der erste Teil der „Descrizione“ nicht mehr dem aktuellen Stand entsprach und damit dem Ziel, eine Vorstellung von dieser Villa zu vermitteln, nur noch eingeschränkt dienlich war. Zum anderen aber, und das scheint im vorliegenden Zusammenhang wichtiger zu sein, war gerade in jenen Tagen des Jahreswechsels 1763/64 in Dresden die „Geschichte der Kunst des Altertums“ erschienen¹⁰⁴, wo Winckelmann sein gesamtes Wissen über die antike Kunst ausführlich verbreitet hatte. Dies ist deshalb von Bedeutung, da die Systematisierung der antiken Kunst, wie es die „Geschichte der Kunst des Altertums“ vorträgt, anhand der Beispiele aus der Villa Albani 1761 ganz wesentlich den zweiten und dritten Teil der „Descrizione“ und auch das Sendschreiben an Stosch in London bestimmt hat. Die „Geschichte der Kunst des Altertums“ hatte mit ihrem Erscheinen 1764 die dort wiedergegebenen Erläuterungen konkreter Beispiele nun um ein vielfaches überholt und die 1761 vertretenen Äußerungen überflüssig werden lassen.

⁹⁵ Br. IV, S. 246, Nr. 497.

⁹⁶ Br. II, S. 131, Nr. 397.

⁹⁷ Br. III, S. 76, Nr. 688b; III, S. 80f., Nr. 690.

⁹⁸ Br. III, S. 424 zu Nr. 627.

⁹⁹ Br. III, S. 424 zu Nr. 627: „... senden Sie mir wenigstens ein Exemplar mit der Post ...“.

¹⁰⁰ Br. III, S. 10, Nr. 627.

¹⁰¹ Br. III, S. 10, Nr. 627.

¹⁰² Br. III, S. 424 zu Nr. 627: „... ich wollte sie ins Deutsche übersetzen.“

¹⁰³ Zur Erweiterung der Anlage: Röttgen FzVA A, S. 61 ff.

¹⁰⁴ Br. III, S. 427, Erläuterung zu Nr. 635.

Aus all diesen Erklärungen geht hervor, daß Winckelmann einerseits von seinem Dasein, als eine Art Auslandskorrespondent¹⁰⁵ Nachrichten über antike Funde und Denkmäler Italiens an interessierte Leser und Freunde zu verschicken, nicht sonderlich überzeugt war. Dennoch verfaßte er aber andererseits solche Nachrichten und weist sogar darauf hin, daß das Sendschreiben an Stosch den „Saamen zu einem Systema der alten Kunst“ enthalte¹⁰⁶; in seiner Bedeutung und Aussagekraft durch die große Ähnlichkeit und inhaltlich übereinstimmende Absicht des Sendschreibens mit dem zweiten und dritten Teil der „Descrizione“ ist dies durchaus auch auf die italienische Beschreibung der Villa zu beziehen. Hinsichtlich des Zieles der „Descrizione“ erhebt sich deshalb die Frage, ob dieser Text nicht auch einem anderen als dem, eine Beschreibung der Villa Albani für Liebhaber und Kenner zu sein, dienen sollte und in seinem Entstehungszusammenhang einige Jahre vor Veröffentlichung der „Geschichte der Kunst des Altertums“ nicht noch eine ganz andere Bedeutung besaß.

3. Gedanken zur „Geschichte der Kunst des Altertums“

Als Winckelmann am 18. November 1755 als Pensionaire des Königs von Sachsen in Rom eintraf¹⁰⁷, wollte er dort zunächst nur „zwei ruhige Jahre“ zubringen¹⁰⁸. Obwohl die 1755 in Dresden publizierten „Gedanken über die Nachahmung“, die „unverhofften Beyfall“ gefunden und zu dieser Reise beigetragen hatten¹⁰⁹, sicherlich als Entwurf zu Winckelmanns späteren Arbeiten zu betrachten sind, hatte er bei seiner Ankunft in Italien sein Arbeitsgebiet noch nicht konkretisiert. Seine Pläne schwankten zwischen Studien zur Neueren Geschichte, Abhandlungen zur griechischen Philologie und dem Studium antiker Kunstdenkmäler¹¹⁰. Aber schon kurze Zeit nach seiner Ankunft scheint er sich seinem späteren Arbeitsgebiet zugewendet zu haben¹¹¹. Da ihm Rom „mit seinen Schätzen weder den Römern noch den Ausländern bekannt“ scheint und ihn „erwecket von neuem zu schreiben“¹¹², möchte er „aus dieser Art von Wissenschaft“ seine „Hauptbeschäftigung“ machen¹¹³, als deren Ergebnis 1764 in Dresden die „Geschichte der Kunst des Altertums“ im Druck erscheinen wird.

Die Entstehung der „Geschichte der Kunst des Altertums“ ist durch die Briefe Winckelmanns verhältnismäßig gut dokumentiert, so daß ein ziemlich genauer Einblick in den seit 1756 in vier Phasen ablaufenden Arbeitsprozeß zu gewinnen ist¹¹⁴. Die erste Fassung der „Geschichte der Kunst des Altertums“ entsteht 1756 bis 1759 und war schon vor seinen Reisen nach Neapel und

¹⁰⁵ Diese Bezeichnung wird hier im Hinblick auf Usancen dieser Art gewählt, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts im Kontakt zwischen italienischen und französischen Gelehrten nachweisbar sind. Mitglieder der Accademia Etrusca in Cortona wie beispielsweise D. M. Venuti, F. Venuti fungieren als Vermittler von Grabungsberichten und -ergebnissen, die in den Pariser Akademien verlesen werden und in dem Mitteilungsorgan der Accademia Etrusca zweisprachig – italienisch – französisch – abgedruckt sind. D. M. Venuti war als Mitglied der Cortoneser Akademie und Grabungsleiter im Vesuvgebiet bis 1755 Korrespondent der Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres in Paris, 1757 übernahm Paciaudi diese Aufgabe. Vgl. m. w. N. L. Tavernier, Das Problem der Naturnachahmung in den kunstkritischen Schriften Charles Nicolas Cochin d. J., Hildesheim/Zürich/New York 1983, S. 22f.

¹⁰⁶ Br. II, S. 133, Nr. 399.

¹⁰⁷ Br. I, S. 189, Nr. 121.

¹⁰⁸ Br. I, S. 179, Nr. 144.

¹⁰⁹ Br. I, S. 177, Nr. 113.

¹¹⁰ G. Baumecker, Winckelmann in seinen Dresdner Schriften. Die Entstehung von Winckelmanns Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur vorhergehenden Kunsttheoretik mit Benutzung der Pariser Manuskripte Winckelmanns, Berlin 1933.

¹¹¹ Br. I, S. 195, Nr. 122.

¹¹² Br. I, S. 224f., Nr. 144.

¹¹³ Br. I, S. 201, Nr. 127.

¹¹⁴ Justi 1943, II, S. 277ff.; H. A. Stoll, Winckelmann, seine Verleger und seine Drucker, Berlin 1960, S. 48ff.

Florenz abgeschlossen. Obwohl sie nur von geringem Umfang war, standen die allgemeinen Sätze und Kernaussagen zum großen Teil in dieser Fassung schon fest, wie einzeln brieflich mitgeteilte Abschnitte beweisen können¹¹⁵. Die Absicht, eine „Geschichte der Kunst“ zu verfassen, hatte Winckelmann erstmals in einem Brief vom 29. August 1756 erwähnt¹¹⁶, nachdem er diesen Plan im Dezember 1755, wenn auch ohne konkrete Angaben, so aber doch im Kern bereits entworfen hatte: Er hatte „das dessin zu einer wichtigen Schrift gemacht“, die vom Geschmack griechischer Künstler handeln sollte¹¹⁷. Wenig später wurde seine Beschreibung der „Statuen im Belvedere“ bekannt¹¹⁸. Bald darauf folgte der 1756 verfaßte Entwurf „Von den Vergehungen der Scribenten über die Ergänzungen“, dessen Text später zum Teil in die Vorrede der „Geschichte der Kunst des Altertums“ eingegangen ist¹¹⁹.

Im Mai 1758 trug Winckelmann seinem Verleger G. C. Walther in Dresden die Arbeit erstmals unter dem Titel „Versuch einer Geschichte der Kunst, sonderlich der Griechen bis auf den Fall derselben“ an¹²⁰. Unstimmigkeiten mit Walther und Pläne, das Werk anderweitig drucken zu lassen, zögerten die Publikation jedoch hinaus und führten schließlich seit 1759 zu einer neuerlichen Bearbeitung des Textes¹²¹. Im Sommer 1760 schreibt Winckelmann an Stosch: „Meine Historie der Kunst ist noch nicht zum Drucke fertig, denn es ist ein ganz ander Werk geworden“¹²². Und am 27. März 1761 berichtet er Volkmann sogar, daß er die „vorige Arbeit, welche schon zum Drucke übersandt war, zurückforderte, und von neuem umwarf, ja gänzlich verworfen“ habe¹²³. Nach dieser entscheidenden Überarbeitung während des Frühjahrs 1761 hatte er das Manuskript bis Jahresende abgeschlossen und nach Dresden geschickt, wo es durch die Wirren des damaligen Krieges in Sachsen allerdings erst zum Jahreswechsel 1763/1764 im Druck erschien¹²⁴.

Eine Reihe der in diesem Zusammenhang im Frühjahr 1761 entstandenen Zusätze und Überarbeitungen sind in einem bisher unpublizierten Nachlaßheft Winckelmanns in Florenz enthalten, das insgesamt 192 handschriftliche Seiten umfaßt und neben Notizen und Entwürfen zur Beschreibung der Statuen im Belvedere, verschiedenen Briefen und anderem mehr auch diese Eintragungen zur „Geschichte der Kunst des Altertums“ enthält¹²⁵. Die Datierung der Eintragungen zur „Geschichte der Kunst“ in das Frühjahr 1761 geht aus einer Stelle ziemlich zu Beginn dieses Heftes hervor, wo Winckelmann festhält, daß er „um die Mitte des Merz 1761 angefangen“ habe, „die ersten Entwürfe zur Geschichte der Kunst“ einzutragen¹²⁶. Diese Notiz

¹¹⁵ Br. I, S. 312, Nr. 193 (Von der zweifachen Grazie); I, S. 318f., Nr. 197 (Von der Kunst der Etrusker); I, S. 332f., Nr. 202 (Vom Ursprung der Kunst).

¹¹⁶ Br. I, S. 242f., Nr. 193: „Il m'est venue . . . l'idée de travailler à une Histoire de l'Art. J'y ai pensé et j'en cherche les materiaux.“

¹¹⁷ Br. I, S. 195, Nr. 122 und S. 545.

¹¹⁸ Br. I, S. 547f.; Kl. Schriften S. 267ff. und S. 504; H. Zeller, Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere, Zürich 1955.

¹¹⁹ Kl. Schriften S. 241.

¹²⁰ Br. I, S. 363, Nr. 214.

¹²¹ Justi II, S. 309–311; Stoll S. 48–60; Kl. Schriften S. 477.

¹²² Br. II, S. 95, Nr. 370.

¹²³ Br. II, S. 128, Nr. 397.

¹²⁴ Br. III, S. 10, Nr. 626.

¹²⁵ Winckelmanns Florentiner Nachlaßheft befindet sich im Archiv der Società Colombaria in Florenz, Inv.Nr. 401. C. Justi (Ein Manuscript über die Statuen im Belvedere, in: PrJb, 28, 1871, H. 6, S. 581ff.) hat als erster darauf hingewiesen, Rehm/Diepolder (Br. II, S. 418) haben Eintragungen des FNH mit der GKA identifiziert. Zur Provenienz des FNH: Catalogo della Libreria di Alessandro Rivani donata alla Società Colombaria, Firenze 1836; U. Dorini, La Società Colombaria. Cronista dal 1735 al 1935, Firenze o.J.; Inventario dell' Archivio e degli altri Manoscritti della Società Colombaria, o.O. 1951, S. 37.

¹²⁶ FNH, S. 13. Der vollständige Wortlaut ist in Anm. 131 zitiert.

geht der „Descrizione“ und dem Sendschreiben an Stosch vom 10. April 1761 zeitlich unmittelbar voraus, und läßt darauf schließen, daß eine Reihe der dieser Datierung im Florentiner Nachlaßheft folgenden Eintragungen sogar mit der Arbeit an der „Descrizione“ und dem Sendschreiben zusammenfallen. Vergleicht man Winckelmanns „Descrizione“ mit den Eintragungen im Florentiner Nachlaßheft, so finden sich tatsächlich auffällige inhaltliche Ähnlichkeiten einiger Textpassagen. Fügt man dem noch die entsprechenden Passagen aus dem Sendschreiben an Stosch und der 1764 im Druck erschienenen „Geschichte der Kunst des Altertums“ hinzu, wird die Verwandtschaft der vier Texte vollends deutlich. Zum Vergleich sei dazu der Abschnitt „Von dem Stil der Kunst der Egypter“ aus dem Florentiner Nachlaßheft zusammen mit den entsprechenden Passagen der „Descrizione“, des „Sendschreibens an Stosch“ und der „Geschichte der Kunst des Altertums“ in der Ausgabe des Jahres 1764 angeführt:

Florentiner Nachlaßheft:

„Das zweite Stück dieses Abschnittes von dem Stil der Kunst unter den Ägyptern, welcher die Zeichnung u. Bekleidung ihrer Figuren begreift, ist in drey Absätzen zu faßen: in den zween ersten derselben wird gehandelt von dem älteren u. von dem folgenden Stil der egyptischen Bildhauer, u. in dem dritten Absatze von den Nachahmungen egyptischer Werke durch griechische Künstler gemacht. < > Ich werde unten darzuthun suchen, daß < > die wahren alten egyptischen Werke zweyfacher Art sind, und daß man in ihrer eigenen Kunst zwo verschiedene < > Zeiten setzen müßte. Die erste hat vermutlich gedauert bis Egypten durch den Cambyse erobert wurde und es den Persern unterthänig war, und da vorher so lange eingebohrne Egypter unter der persischen u. nachher unter der griechischen Regierung in der Bildhauery arbeiteten. Die Nachahmung aber der egyptischen Werke sind vermutlich alle unter dem Kaiser Hadrian gemacht. In jedem von diesen drey Absätzen ist zum ersten von der Zeichnung < > des Nackenden, u. zum zweiten von der Bekleidung ihrer Figuren zu sprechen. – In dem älteren Stil hat die Zeichnung deutliche < > u. begreifliche Eigenschaften, welche dieselbe nicht < > allein von der Zeichnung anderer Völker, sondern < > auch von dem späteren Stil der Egypter unterscheiden.“ (bricht ab)¹²⁷

Descrizione della Villa dell'Em^o. Alessandro Albani:

„Nella prima Classe Egizzia si distinguono le fattezze di questa Nazione da quelle degl'Etruschi e de' Greci, ed esse sono uno de' criterj che non fallisce dell'antico Egizzio. Poi vi si scuoprono due Epoche principali; quella dell'antico stile, e quella dello stile posteriore. L'antico stile chiamo quello che pare essersi mantenuto sin'alla conquista di Cambise, e si distingue oltre la forma e le fattezze, tanto nel disegno del nudo quanto nel panneggiamento. – Nella faccia si vede imitata la natura; l'orbita degli'occhi e schiacciata, e tirata in su, e in questo rassomigliano le teste Egizzie a' Cinesi, le labbra sono gonfie, e il taglio della bocca tirato in su verso gli angoli. . . . Lo stile posteriore e quello che si formò sotto il governo Persiano e Greco, e vi si dimostra manifestamente l'imitazione delle Opere de' Greci, i quali ebbero dipoi un commercio piu libero cogl'Egizziani, e le figure di questo stile mancano di Geroglifi. . . . Oltre queste due sorte di Scolture v'è una terza spezie di figure che sembrano Egizzie, e non sono che imitazioni di opere Egizzie fatte in tempo d'Adriano.“¹²⁸

¹²⁷ FNH, S. 16.

¹²⁸ S. 55–56 dieses Bandes.

Sendschreiben an Stosch im London:

„In der ersten Classe der Kunst der Egypter sind zwey verschiedene Stile zu merken; der Aeltere und der Nachfolgende; und zum Dritten finden sich Nachahmungen Egyptischer Werke: von allen drey Arten werde ich die vornemste Werke anzeigen. Der ältere Stil hat vermuthlich gedauert bis zur Erorberung des Cambyses, und der nachfolgende und spätere ist von der Zeit der Persischen und nachher der Griechischen Regierung über Egypten; in beiden ist zum Ersten die Bildung, Zweytens die Zeichnung und Drittens die Bekleidung der Figuren zu betrachten. In dem älteren Stil scheint die Bildung des Gesichts zum Theil nach der Natur genommen, noch mehr aber nach ein angenommenes Systema geformt zu seyn. Die Köpfe haben alle eine den Sinesen ähnliche Bildung durch die platte und schräg gezogene Augen, und durch den aufwärts gezogenen Schnitt des Mundes: das Kinn ist kleinlich, und das Oval der Form des Gesichts ist dadurch unvollkommen. . . . Der folgende und spätere Stil der Egyptischen Kunst ist von dem Aelteren Stile sehr verschieden, welches billig hätte von denen sollen bemerkt worden seyn, die sich unterfangen haben, von der Kunst dieses Volkes zu schreiben. Es ist zu glauben, daß die Egyptische Künstler unter der Persischen Regierung, da sie mehr Verkehr mit den Griechen als vorher hatten, sonderlich aber nachher unter den Königen aus Griechischen Geblüte, die Werke der Kunst von Griechischen Künstlern nachzuahmen angefangen haben. . . . Die Nachahmungen Egyptischer Werke sind zur Zeit Kaiser Hadrians gemacht, und leicht zu kennen, so wohl an der Bildung, als an der Zeichnung und Kleidung.“¹²⁹

Geschichte der Kunst des Altertums:

„Das zweyte Stück dieses Abschnitts von dem Stil der Kunst unter den Aegyptern, welcher die Zeichnung des Nackenden, und die Bekleidung ihrer Figuren in sich begreift, ist in drey Absätze zu fassen. In den zween ersten derselben wird gehandelt von dem älteren, und nachher von dem folgenden und späteren Stil der Aegyptischen Bildhauer, und in dem dritten Absatze von den Nachahmungen Aegyptischer Werke, durch Griechische Künstler gemacht. Ich werde unten darzuthun suchen, daß die wahren alten Aegyptischen Werke von zweyfacher Art sind, und daß man in ihrer eigenen Kunst zwey verschiedene Zeiten setzen müsse: die erste hat vermuthlich gedauert, bis Aegypten durch den Cambyses erobert wurde und die zweyte Zeit, so lange eingebohrne Aegypter, unter der Persischen, und nachher unter der Griechischen Regierung, in der Bildhauerey arbeiteten; die Nachahmungen aber der Aegyptischen Werke sind vermuthlich alle unter dem Kaiser Hadrian gemacht. In einem jeden von diesen dreyen Absätzen ist zum ersten von der Zeichnung des Nackenden, und zum zweyten von der Bekleidung ihrer Figuren zu reden. – In dem älteren Stil hat die Zeichnung des Nackenden deutliche und begreifliche Eigenschaften, welche dieselbe nicht allein von der Zeichnung anderer Völker, sondern auch von dem spätern Stil der Aegypter unterscheiden;“¹³⁰

Zweifellos besteht zwischen dem Text des Florentiner Nachlaßheftes und der entsprechenden Passage aus der „Geschichte der Kunst des Altertums“ die größte Ähnlichkeit. Dennoch ist im Vergleich mit dem Text der „Descrizione“ und dem „Sendschreiben an Stosch“ auch eine auffallend deutliche Verwandtschaft zu dem Text aus dem Florentiner Nachlaßheft zu erkennen.

¹²⁹ Br. II, S. 135–137, Nr. 400.

¹³⁰ GKA 1764, S. 38–39.

Dabei geht es weniger darum, hinter den Abschnitten dieser vier Texte einen gemeinsamen Geist zu erkennen, als vielmehr zu zeigen, daß die Entstehung der Texte zeitlich zusammenfällt.

Der aus dem Florentiner Nachlaßheft zitierte Text ist zwischen Mitte März und Mitte April 1761 entstanden. Diese Datierung geht daraus hervor, daß die aus dem Florentiner Nachlaßheft zitierte Passage nur drei Seiten nach Winckelmans eigenhändigem Datierungseintrag folgt¹³¹, und andererseits nur wenige Seiten einem Briefentwurf an Bianconi vorausgeht, der seinem Inhalt nach in die erste Aprilhälfte 1761 datiert werden kann¹³². Der Abschnitt im Florentiner Nachlaßheft scheint demnach gleichzeitig mit der ermittelten Niederschrift der „Descrizione“ (27. 3.–10. 4. 1761) und dem Sendschreiben an Stosch (10. 4. 1761) entstanden zu sein.

Ihre besondere Bedeutung erhält diese Feststellung dadurch, daß die hier zitierte Passage die neusten Erkenntnisse Winckelmans zur ägyptischen Kunst wiedergibt. Die aus dem Florentiner Nachlaßheft zitierte Passage ist in früheren Mitteilungen Winckelmans nicht bekannt. In seinem Brief vom 5. Februar 1758 nennt er lediglich die Überschrift seines beabsichtigten „Cap. II“ der „Geschichte der Kunst des Altertums“, das er „Von der Kunst unter den Egyptern“ betiteln möchte^{132a}. Andererseits ist aber aus einem Brief Usteris, der mit dem 25. März 1761 datiert ist, zu erfahren: „Winckelmann ist wehrend meiner Abwesenheit sehr fleißig gewesen. Er hat einem Theil seiner Geschichte der Kunst die letzte Ausarbeitung gegeben, aber da wir widrum das erste mal mit einander im Capitolio waren, so hat er verschiedene Beobachtungen an Aegyptischen Statuen gemacht, die ihm zur Verbesserung eben dieses Theils Anlaß gegeben und also seine Abschrift unnütz gemacht“¹³³. Dieser für Winckelmann so wichtige Besuch im Kapitolinischen Museum scheint nur wenige Tage vor dem angegebenen Datum des Briefes, also kurz vor dem 25. März 1761 stattgefunden zu haben. Die Annahme, daß die bei oder auch im Anschluß an diese Begebenheit gewonnenen Erkenntnisse und Gedanken Winckelmans bald darauf Niederschlag im Florentiner Nachlaßheft fanden, korrespondiert mit seinem dort festgehaltenen Eintrag, daß ihm diese „um die Mitte des Merz 1761“ vorgenommenen Notizen „zur Nachricht dienen kann, wieviele Zusätze ich von dieser Zeit an in dieser Arbeit gemacht“¹³⁴. Dies wird noch einmal durch eine Bemerkung vom 27. März 1761, also zwei Tage nach Usteris Brief, bestätigt, wo Winckelmann davon spricht, daß er die „Geschichte der Kunst des Altertums“ in der bis dahin bestehenden Fassung „gänzlich verworfen“ habe¹³⁵. Vor allem

¹³¹ Die zitierte Passage befindet sich auf S. 16. Drei Seiten vorher, S. 13, hat Winckelmann das Heft datiert: „Die ersten Entwürfe zur Geschichte der Kunst habe ich in diesem Buch um die Mitte des Merz 1761 angefangen einzutragen, welches mir zur Nachricht dienen kann wie viel Zusätze ich von dieser Zeit an in dieser Arbeit gemacht.“

¹³² FNH, S. 40. Der Entwurf entspricht Br. II, S. 131f., Nr. 398. Dort S. 416 Erläuterungen zur Datierung.

^{132a} Br. I, S. 333, Nr. 202.

¹³³ Br. IV, S. 228, Nr. 124b.

¹³⁴ FNH, S. 13. Vgl. Anm. 131. – Winckelmann nimmt an einer der ausführlicheren Stellen des Sendschreibens hinsichtlich der ägyptischen Kunst Bezug auf ein Beispiel aus dem „Campidoglio“: „In der Villa, von welcher wir reden, sind zwar Statuen aus dieser Zeit, aber ohne eigene Köpfe, Hände und Füße, und ich muß hier zum Beweis eine weibliche Figur von Basalt und unter Lebensgröße im Campidoglio anführen. Was die Zeichnung betrifft, so ist dieselbe an den mehresten Statuen nicht verschieden von dem älteren Stile, an einigen aber ist es der Stand. In der Bekleidung aber ist ein merklicher Unterschied: denn erstlich zeigt sich an den Weiblichen Figuren dieser Art ein Unterkleid von leichtem Zeuge, welches über die Hüften kann angeleget seyn, und ein anderes welches wie ein Oberhemd ist, und die Brüste bedeckt bis am Halse; ferner ein Rock mit kurzen Ermeln, welcher bis unter die Brüste gehet, und außerdem ein Mantel.“ (Br. II, S. 136, Nr. 400). – In der „Descrizione“ verweist Winckelmann nicht auf das kapitolinische Beispiel, bringt aber dieselbe Beobachtung zum Ausdruck: „Si distingue dal primo stile in alcune statue nelle forme e nelle fattezze di teste, ma particolarmente ne' panneggiamenti: i quali sono di tela. In statue si distinguono la sotto veste, la quale e piegata e la camiscia che cuopre il petto e pare un sottilissimo velo; poi la veste che sta stretta alla vita ed è legata sotto le zinne, ed il ferraiuolo tirato sopra le spalle co' due suoi pizzi, uniti in mezzo alle zinne e legati in nodo coll' orlo della veste, per tenerla e per tirarla su.“ (S. 56 dieses Bandes) – In GKA 1764, S. 52ff. taucht die Beobachtung wieder auf.

¹³⁵ Br. II, S. 128, Nr. 397.

aber ist in diesem Zusammenhang abschließend noch einmal an Winckelmanns Bemerkung in dem Begleitbrief des Sendschreibens an Stosch zu erinnern, wo er unter dem Datum des 10. April 1761 schreibt, daß „in diesem wenigen“ des Sendschreibens, das ja mit dem zweiten Teil der „Descrizione“ sehr ähnlich ist, „der Saame zu einem Systema der alten Kunst“ sei¹³⁶.

Es ist anzunehmen, daß zwischen Winckelmanns Florentiner Nachlaßheft, der „Descrizione“ und dem Sendschreiben an Stosch nicht nur ein auf wenige Tage begrenzter zeitlicher Zusammenhang, sondern auch ein inhaltlicher Entstehungszusammenhang besteht. Es läßt sich nicht nur nachweisen, daß Winckelmann im März/April 1761 intensiv mit der Überarbeitung der „Geschichte der Kunst des Altertums“ beschäftigt ist, sondern auch, daß sowohl der zweite Teil der „Descrizione“ als auch das Sendschreiben an Stosch entscheidende Reflexe dieser Überarbeitungsphase darstellen und unter dieser Rücksicht bewertet werden müssen. Knapp drei Jahre vor dem Erscheinen der „Geschichte der Kunst des Altertums“ bringen sie das Bemühen Winckelmanns zum Ausdruck, eine Systematisierung der alten Kunst in ihrer Geschichte zu erarbeiten.

4. Materialien der „*Monumenti Antichi Inediti*“

Ähnliches gilt auch für den dritten Teil der „Descrizione“, in dem Winckelmann über „soggetti poco comuni di Mitologia“ berichten will. Da auch der dritte eine dem zweiten Teil vergleichbare historisch-systematische Zielsetzung aufweist und sich dadurch seiner Struktur nach ebenfalls von dem ersten Teil unterscheidet, liegt – in Analogie zum Vorangegangenen – auch hier die Vermutung nahe, daß es sich dabei um Reflexe eines ursprünglich in anderem Zusammenhang geplanten Textes handelt. Erhärtet wird diese Vermutung durch die Tatsache, daß Winckelmann am 27. März 1761 gegenüber Volkmann bemerkt, daß er „zuweilen . . . Hand an einige kleinere Entwürfe“ lege, und er „bald mit einer kleinen Schrift, in italienischer Sprache, über schwere und theils unbekannte Punkte der Mythologie zum Vorschein kommen“ wolle, die „der Akademie von Cortona zugeeignet werden soll“¹³⁷. Justi nimmt an, daß diese beabsichtigte Schrift für die Cortoneser Akademie die Keimzelle der „*Monumenti Antichi Inediti*“ darstelle¹³⁸, die Winckelmann 1767 publiziert hat. Nun ist die in Zueignung für die Cortoneser Akademie geplante Schrift aber niemals bekannt geworden, was jedoch nicht ausschließt, daß Winckelmann zu dem Zeitpunkt, da er Volkmann im Frühjahr 1761 diesen Plan mitteilt, nicht schon Material bereit hielt, das dem Gedanken dieser Schrift zugrundeliegen sollte. Die Existenz der im Frühjahr 1761 verfaßten „Descrizione“, speziell der dritte Teil, scheint dieser Überlegung recht zu geben. Tatsächlich werden nämlich hier eine Reihe von Beispielen aufgezählt, die später, 1767, in den „*Monumenti Antichi Inediti*“ wiederverwendet sind¹³⁹. Auch hier ist deshalb durch die zeitliche und inhaltliche Nähe nicht auszuschließen, daß es sich bei dem dritten Teil der „Descrizione“ um den Reflex eines Arbeitsprozesses handelt, der im Zusammenhang der für die Cortoneser Akademie geplanten Schrift zu sehen ist, und gleichzeitig Materialien präsentiert, die in den „*Monumenti Antichi Inediti*“ wiederverwendet werden.

¹³⁶ Br. II, S. 133, Nr. 399.

¹³⁷ Br. II, S. 129, Nr. 397.

¹³⁸ Justi 1943, II, S. 54.

¹³⁹ Vgl. beispielsweise „Descrizione“, S. 58 dieses Bandes mit Mon. in., I, S. 113 (Antiope, Anfione e Zeto); „Descrizione“, S. 58 mit Mon. in., I, S. 129f. (Dedalo).

IV. ZUR BEDEUTUNG

In der Einleitung der „Descrizione della Villa dell’Em^o. Alessandro Albani“ hat Winckelmann zum Ausdruck gebracht, daß die Villa unter zwei Aspekten zu berücksichtigen sei: „Il preggio di questa Villa consiste tanto nel sito aperto e ventilato, nella veduta vaghissima da ogni parte, e nelle fabbriche magnifiche, quanto ne’ Monumenti antichi raccolti con infinito studio e con spesa grandissima, i quali sono così bene adattati che con miglior ordine e metodo dubito che possa farsi“¹⁴⁰. Einerseits sind dies also die Anlage und Bauten der Villa sowie ihre Örtlichkeit und Lage, andererseits die Sammlung der antiken Kunstwerke in dieser Villa. Sieht man sich vor dem Hintergrund des Entstehungszusammenhangs den ersten bzw. zweiten und dritten Teil der „Descrizione“ an, so liegen dieser Beschreibung aber auch zwei völlig unterschiedliche Absichten zugrunde: Zum einen mit der Erläuterung der Villenanlage und Teilen ihrer Ausstattung unter topographischer Rücksicht die Absicht einer Beschreibung für Liebhaber und Kenner. Zum anderen mit dem zweiten Teil aber Winckelmanns antiquarisches Interesse, d. h. im Zusammenhang seiner Überarbeitung der „Geschichte der Kunst des Altertums“ und erster Gedanken zu den Ergebnissen der „Monumenti Antichi Inediti“ ist hier die Erläuterung ausgezeichneter Stücke einer Sammlung in systematisch-historischer Sicht sein eigentliches Ziel. Gemessen an dem ersten Teil der „Descrizione“ scheint Winckelmann nämlich im zweiten und dritten Teil von der Villa Albani als Gesamtanlage völlig abstrahieren zu wollen. Die einzige Beziehung zur Villa Albani besteht hier lediglich noch darin, daß die genannten antiken Kunstwerke dort aufbewahrt werden. Wo genau oder zu welchem Zweck, etwa in programmatischer Absicht, sie dort aufbewahrt werden, erfährt man jedoch nicht. Was also bedeutet Winckelmann die Villa Albani im Zusammenhang eines solchen Textes, den er als „Descrizione della Villa dell’Em^o. Alessandro Albani“ betitelt hat?

Durch die Verbindung dieser beiden Aspekte – topographisch orientierte Beschreibung und historisch-systematische Erläuterung – nimmt die „Descrizione“ im Vergleich mit Winckelmanns übrigen bekannten Nachrichten oder fragmentarischen Beschreibungen der Villa einen ausgezeichneten Platz ein. Obwohl der Fundus der erhaltenen Briefe Winckelmanns sehr ergiebig ist, finden sich dort keine konkreten Angaben zur Villa Albani. Zwar spricht er in seinen Briefen von Kardinal Albani und seinen Absichten bezüglich der Villa oder schildert das Anwachsen der Sammlung; Hinweise auf konkrete Probleme im Zusammenhang der Anlage und ihrer Ausstattung sind jedoch nicht überliefert. Auch wenn er einmal darauf hinweist, daß eine Beschreibung der Villa Albani „zum Verständnis des Alterthums und der Kunst der Zeichnung“ nützlich sei¹⁴¹, fehlen genauere und verlässliche Nachrichten über eine mögliche Beteiligung Winckelmanns an der Aufstellung der Antiken bzw. an dem dieser Aufstellung zu Grunde liegenden Konzept ebenso wie für die übrige Ausstattung. Winckelmann selbst liefert vielmehr Hinweise, daß der Kardinal oft ohne sein Einverständnis gehandelt habe¹⁴², wodurch die Bedeutung von Winckelmanns möglichem Einfluß wieder in Frage gestellt ist.

¹⁴⁰ Vgl. S. 53 dieses Bandes.

¹⁴¹ Br. III, S. 76, Nr. 688b.

¹⁴² Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang der von Kardinal Albani gegen den Widerstand Winckelmanns 1762 durchgeführte Verkauf einer großen Sammlung von Zeichnungen antiker Kunstwerke an Georg III. von England. Es handelt sich um die ehemalige Sammlung aus dem Besitz Cassiano del Pozzo (1584–1657), die Clemens XI. (Albani) 1703 erworben und 1714 seinem Neffen Alessandro Albani überlassen hatte. Vgl. A. Michaelis, *Ancient Marbles in*

Ähnlich ist auch seine Beschreibung der Villa Albani in den „Anmerkungen für Berg und Werthern“ vom Sommer 1762 zu bewerten¹⁴³. Auch dort beschränkt er sich nur auf allgemeine Angaben und berichtet lediglich, daß im Portikus des Palazzo Kaiserbüsten stehen, links und rechts davon die der Philosophen, Redner, Dichter und Feldherrn. Hinter dem halbrunden Portikus im Süden des Geländes finde man ägyptische Denkmäler. In der Galerie des Palazzo sei das Deckengemälde des A. R. Mengs, der Parnaß, zu sehen; im jonischen Tempel stehe die Statue der Diana Ephesia. Die Angaben bleiben vereinzelt und geben in knappster Form eine fragmentarische Schilderung der Villa Albani wieder. Von einer möglichen Einflußnahme seinerseits ist an keiner Stelle die Rede.

Indem „Versuch einer Allegorie“ hat Winckelmann 1766 die Wandfresken mit Landschaftsdarstellungen im Antinouzimmer des Palazzo der Villa als Darstellung des luxuriösen, erbaulichen und intellektuellen Landlebens anspruchsvoller und vornehmer Römer beschrieben¹⁴⁴. Obwohl diese Beschreibung Winckelmanns die Themen der Fresken genau benennt und damit für ihre Deutung wichtig ist und auch deren programmatische Absicht in der Themenwahl deutlich erkennen läßt¹⁴⁵, ist die Beschreibung für eine Bewertung von Winckelmanns Einfluß auf die Ausstattung der Villa von zweifelhaftem Wert. Auch wenn Winckelmann vorgibt, daß das siebente Fresko mit der Darstellung des Abschieds der Königin Berenice von Titus „zu einer besonderen Bedeutung von ihm gewählt wurde“, ist Winckelmanns Beschreibung mit dem, was tatsächlich auf den Wandfresken zu sehen ist, nämlich nicht immer identisch: „Das achte Gemälde“, schreibt Winckelmann, „ist Hadrianus mit einem Plan seiner Villa bei Tivoli in der Hand, und neben ihm steht Antinous, auf dessen Achsel sich der Kaiser lehnt“¹⁴⁶. Tatsächlich aber ist Hadrian auf diesem Wandfresko ohne diesen Plan dargestellt. Er steht, auf die Schulter des Antinous gestützt, inmitten einer antiken Ruinenlandschaft angesichts einer Statue des Apollo von Belvedere¹⁴⁷. Auch wenn man dieser Abweichung im vorliegenden Zusammenhang nicht allzuviel Bedeutung beimessen sollte, so stellt sie dennoch in Frage, inwieweit Winckelmann tatsächlich an diesem Teil der Ausstattung beteiligt war.

Und auch aus dem 1761 verfaßten Sendschreiben an Stosch geht nicht eindeutig hervor, in welcher Weise Winckelmann die Villa Albani betrachtet¹⁴⁸. Dieses auf der Grundlage der „Descrizione“ verfaßte Sendschreiben hinterläßt viel eher den Eindruck, daß sich in der Villa Albani die Stücke finden, die Winckelmann bei der Erarbeitung seines „Systema der alten Kunst“ von großer Hilfe waren¹⁴⁹. Über die Anlage, Ausstattung oder die Aufstellung der Antiken spricht er ebenso wie im zweiten und dritten Teil der „Descrizione“ in diesem Schreiben nicht.

Great Britain, Cambridge 1822, S. 84ff. C. C. Vermeule, The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquity. Notes on their content and arrangement, in: ArtBull, 38, 1956, S. 31–46. Br. II, S. 249, Nr. 499: „Il Card^{le} avrà pensato alla dote; perchè la Sig^{ra} Madre gli ha fatta la ruffiana per vendere i suoi disegni e stampe al Rè d'Inghilterra per 15.000 Scudi. Io feci il diavolo in casa vendendomi colpito da quest'impensata disgrazia, senza aver tempo di salvarne qualche cosa per me. Il Vecchio non ha più un quattrino, bisogna dunque che abbia messo tutto in deposito. Raccolta simile non si puo far più a Roma, e non posso pensarci senza lagrime.“ Vgl. auch Br. II, S. 255, Nr. 503, wo er sich ähnlich gegenüber Mengs äußert.

¹⁴³ Br. IV, S. 29, Nr. 6.

¹⁴⁴ J. J. Winckelmann, Versuch einer Allegorie, Dresden 1766, S. 28–29. Der Maler dieser Fresken ist nicht genau zu ermitteln; möglicherweise handelt es sich aber um Clérissieu. Vgl. m. w. N. Röttgen FzVA A, S. 95.

¹⁴⁵ Röttgen FzVA A, S. 95f. hat auf diese bisher übersehene Beschreibung hingewiesen.

¹⁴⁶ Allegorie, S. 29.

¹⁴⁷ Schröter FzVA, S. 216 hat auf diese Abweichung aufmerksam gemacht.

¹⁴⁸ Br. II, S. 134–139, Nr. 400.

¹⁴⁹ Br. II, S. 133, Nr. 399.

1. Der erste Teil

Gegenüber diesen fragmentarischen Äußerungen in seinen Briefen, dem „Sendschreiben an Stosch“, den „Anmerkungen für Berg und Werthern“ oder der Beschreibung des Antinouszimmers in dem „Versuch einer Allegorie“ zeichnet sich die „Descrizione“ dadurch aus, daß Winckelmann im ersten Teil auf die Anlage und Ausstattung der Villa eingeht. Bei näherer Betrachtung ist es deshalb bemerkenswert, in welcher Weise Winckelmann mit den von ihm einleitend in der „Descrizione“ genannten Aspekten verfährt, in welcher Weise er sie berücksichtigt.

Zu Beginn gibt Winckelmann eine Vorstellung von dem Grundriß der Villa. Er verweist auf die drei Gartenparterre, den Palazzo im Norden der Anlage und den halbrunden Portikus im Süden des Geländes der Villa Albani. Die Namen von G. B. Nolli oder C. Marchionni, den Architekten der Villa¹⁵⁰, werden nicht genannt.

Hinsichtlich des Portikus an dem Palazzo weist Winckelmann im folgenden auf die rot-schwarzen Granitsäulen hin, erwähnt einige Brunnenschalen und Reliefs. Die in den Nischen des Portikus aufgestellten Kaiserstatuen dagegen benennt er namentlich: „In gran Nicchioni di queste Stanze restano collocate Statue più grandi del naturale d'Antonino Pio, e di Marco Aurelio. A i sei altri archi corrispondono altrettanti Nicchioni, di 7½ palmi di larghezza, fiancheggiati di Pilastrì di marmo brecciato di colore fior di Persico, e dentro sono alzate sei Statue Imperatorie di Augusto, Tiberio, Domiziano, Adriano, Lucio Vero, e di Settimio Severo, sopra basi di marmo con specchj di sceltissimi Bassorilievi, e. g. Ganimede che reca la tazza a Giove, la Contesa di Apollo e d'Ercole sopra il Tripode &c.“¹⁵¹. Auffallend ist in diesem Zusammenhang, daß Winckelmann einerseits ein offenkundiges Schwergewicht auf die antiken Statuen als einzelne legt, andererseits aber die genauere Ausstattung des Portikus und der von ihm erwähnten angrenzenden Räume aus dieser Schilderung nicht hervorgehen läßt. Vor allem aber erwähnt er mit keinem Wort den mit der Galerie und ihrer Ausstattung verbundenen Gedanken, daß in Anlehnung an die in der Renaissance wiederaufgenommene antike Vorstellung diese Kaiserporträts nämlich als historische und moralische „exempla“ angesehen werden und dem Besitzer einer Kaisergalerie das Bewußtsein historischer Kontinuität und die Verbundenheit mit einer Traditionskette bestätigen können¹⁵². Daß ein solcher Gedanke auch mit der Kaisergalerie Kardinal Albanis verbunden war und nicht nur allein dem Kardinal, sondern auch den Besuchern der Villa geläufig war, geht aus dem Bericht von Boccage hervor. Sie schreibt in der 1771 publizierte Fassung ihres Briefes, der den Eindruck ihres Besuches vom Dezember 1757 wie-

¹⁵⁰ Zu den Architekten der Villa vgl. m. w. N. Röttgen FzVA A, S. 64f.

¹⁵¹ Vgl. S. 53f. dieses Bandes.

¹⁵² Plinius, Hist. Nat., XXXV, 9–10: „Es darf auch eine neue Erfindung nicht übergangen werden, nach der in den Bibliotheken die Bildnisse derjenigen, deren unsterblicher Geist an diesem Ort spricht, wenn nicht in Gold oder Silber, so doch gewiß in Bronze gestiftet werden; sind keine Bildnisse vorhanden, so werden solche sogar erdacht und erwecken das Verlangen nach nicht überlieferten Gesichtszügen, wie es bei Homer der Fall ist. Wenigstens meiner Ansicht nach gibt es keinen größeren Beweis von Glückseligkeit, als wenn alle stets zu erfahren trachten, wie jemand ausgesehen hat. Diese Neuerung schuf in Rom Asinius Pollio, der als erster durch Stiftung einer Bibliothek die Schöpfung des menschlichen Geistes zum Gemeinbesitz machte.“ – R. v. Busch (Studien zu deutschen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts, Diss. Tübingen 1973) weist am Beispiel des Münchner Antiquariums darauf hin, daß in der Renaissance der Sinn solcher Kaiserreihen darin bestand, „historische Tradition“ sichtbar zu machen und dem Betrachter „moralische exempla“ zu bieten. Die Renaissance zeige darin das Bemühen, Geschichte und Gegenwart zu verbinden. „Damit tritt zur moralischen Geschichtsbetrachtung das Element der Tradition hinzu, das den Betrachter aus der neutralen Beobachterposition gleichzeitig in die des Nachfahren und Erben versetzt“ (S. 181f.). Die Kaisergalerie ist Verbindung eines „Geschichtsspiegels“ mit einer „Traditionskette“ (S. 184).

dergibt, daß die Kaiserbüsten „rapellent leurs moeurs et leurs écrits, donnent matière à réfléchir, y tiennent lieu de compagnie et de conversation“¹⁵³. Es kann also vorausgesetzt werden, daß auch Winckelmann dieser Gedanke geläufig war. Um so bemerkenswerter ist es, daß er diesen Gedanken nicht erwähnt, obwohl er sich sogar, wie aus der „Geschichte der Kunst des Altertums“ hervorgeht, mit der Restaurierung einer dieser Figuren auseinandergesetzt hat. Winckelmann weist dort nämlich darauf hin, daß es sich bei einer der Statuen um einen „Hadrian“ handle, dem fälschlicherweise der Kopf eines „Septimius Severus“ aufgesetzt worden sei¹⁵⁴. Sein so begründeter Einwand gegen die Aufstellung der Figur unter dem Namen Septimius Severus blieb aber ohne Erfolg, was übrigens noch einmal mehr indiziert, welch geringen Einfluß Winckelmans Stimme in diesem Fall hatte. Hätte Albani tatsächlich Winckelmans Korrektur entsprochen, wären zwei Hadriansbüsten zur Aufstellung gekommen und die Idee einer exemplarischen Reihe bedeutender römischer Kaiser nicht konsequent durchgeführt worden. Kardinal Albani konzediert also wider besseres Wissen seitens seines fachkundigen Beraters eine historische Inkorrektheit, um die intendierte Wirkung einer historischen Kontinuität dieser Galerie nicht zu brechen, den Gedanken der antiken „exempla“ nicht zu schmälern¹⁵⁵.

Nach der kurzen Schilderung der angrenzenden Räume und der Kapelle konzentriert sich Winckelmann in seiner „Descrizione“ auf die reich verzierte „superba Galleria“ des Palazzo, die zum Zeitpunkt der Niederschrift kurz vor ihrer endgültigen Vollendung steht¹⁵⁶. Nach den Hinweisen auf verschiedene Ausstattungstücke folgt dann der Abschnitt über das Deckengemälde des A. R. Mengs, den „Parnaß“, dem Winckelmann bekanntlich große Bedeutung beigemessen hat¹⁵⁷: „Il Soffitto spartito in un gran quadro di 26 palmi di lunghezza a 14. di larghezza, e in due laterali ovati, è dipinto dal celebre Pittore, il Cav^{re} Ant. Raffaele Mengs, Sassone; e rappresenta il Parnaso, ovvero Apollo, e le Muse con Mnemosine la Madre delle Muse, di grandezza naturale. Ne' Laterali sono idee allusive“¹⁵⁸. Auch wenn der Text in der handschriftlichen Fassung der „Descrizione“ lediglich sechs Zeilen umfaßt, so drückt er doch im Vergleich mit anderen Passagen dieses ersten Teils der „Descrizione“ Winckelmans besonderes Interesse für dieses Fresko aus: Mengs ist der einzige Künstler, den Winckelmann namentlich erwähnt, obwohl doch mit G. B. Nolli und C. Marchionni, den Architekten der Villa, oder N. Lappicola und A. Biccheraï, anderen Freskanten des Palazzo, ebenso hervorragende Künstler zu nennen gewesen wären¹⁵⁹. Selbst wenn man voraussetzt, daß Mengs deshalb namentlich erwähnt wird, weil die „Descrizione“ an den Kurprinzen von Sachsen gerichtet ist und mit dem „Cav^{re} Ant. Raffaele Mengs, Sassone“, ein sächsischer Künstler besondere Würdigung erfahren soll, bleibt immer noch bemerkenswert, daß Winckelmann auf das mit dem Parnaß verbundene Programm der Villa wiederum nicht eingeht. Tatsächlich nämlich bildet die Galerie zusammen mit dem Parnaß und neben der im Süden des Geländes gelegenen „Porticus Romae“ einen der beiden Fixpunkte der Villa¹⁶⁰. Durch die „Verkoppelung mit der Kosmos-, Planeten- und Solvorstel-

¹⁵³ Boccage S. 274. Vgl. Allroggen-Bedel FzVA, S. 307.

¹⁵⁴ GKA, S. 310: „Ich finde weiter nichts anzumerken, als die Statue des Hadrianus in der Villa Albani, welche mit einem Panzer barfuß vorgestellt ist. Diese Statue ist von mir an einem andern Ort beschreibt und gezeigt, daß dieser Kaiser öfters in seiner Rüstung zwanzig Meilen zu Fuß zu gehen pflegen, und dieses barfuß. Diese Statue aber ist nicht mehr kenntlich: denn da man glaubte den Kopf derselben zu einer andern Statue nöthig zu haben, so wurde derselbe mit einem Kopfe des Septimius Severus verwechselt, wodurch die bloßen Füße ihre Bedeutung verloren haben.“

¹⁵⁵ Allroggen-Bedel FzVA, S. 307.

¹⁵⁶ „La superba Galleria ... sta per terminarsi“. Vgl. S. 54 dieses Bandes.

¹⁵⁷ Vgl. Röttgen 1977.

¹⁵⁸ Vgl. S. 54 dieses Bandes.

¹⁵⁹ Zu den Künstlern m. w. N: FzVA A, S. 64f.; Schröter FzVA, S. 187ff. u. S. 261ff.

¹⁶⁰ Schröter FzVA, S. 254.

lung“ der übrigen Ausstattung wird hier nämlich die verbindende Idee der „Roma aeterna“ zum Ausdruck gebracht. Die Villa soll im Zusammenhang des Programms „die architektonische Nachbildung des Weltgebäudes“ darstellen, das sich auf die „ewige, göttlich bestimmte Dauer“ Roms, „seine Bedeutung als Mittelpunkt des Universums“ bezieht¹⁶¹. Auch die Antiken der Galerie beziehen sich in ihrer Thematik und Anordnung auf die Gedanken des übergeordneten Freskoprogramms, so daß die Galerie in allen Teilen ein „homogenes Ganzes“ darstellt¹⁶². Die Galerie repräsentiert „ein feinst durchstrukturiertes Ideengefüge, das sich bereits in der Mittelpunktsslage ihrer Architektur, in der Einbeziehung der Himmelsrichtungen und des Lichtes, in der Ausrichtung auf Rom zeigt und sich im Fresken- und Antikenprogramm, in der Ornamentik und den Marmorinkrustationen bildhaft ausdrückt“¹⁶³. Der Apollo im Parnäsfresko verkörpert dabei mehrere Bedeutungsebenen, die sich auf die Eigenschaften des Sol beziehen¹⁶⁴. „Der als Sol dargestellte, auf Rom und die Porticus Romae des Gartens ausgerichtete Apollon im Parnä des Mengs ist als Lenker der Planeten und des Weltalls zugleich als der ewige Herrscher und Begründer der Stadt aufgefaßt. Sol invictus und Roma bilden hier ein aufeinander bezogenes Begriffspaar. Sie sind die Fixpunkte, die die Anlage der Villa und des Gartens umspannen“¹⁶⁵. Der damit intendierte Gedanke der „Restitutio“ der „Roma aeterna“ erfährt in Winckelmanns „Descrizione“ keinerlei Berücksichtigung. Und dies ist um so auffälliger, da doch gerade in jener Zeit das Parnäsfresko vollendet worden war und die Ausstattung der Galerie kurz vor ihrer endgültigen Vollendung stand¹⁶⁶. Es ist kaum anzunehmen, daß Winckelmann von dem Programm der Villa und der Intention, die mit dem Parnäsfresko verbunden war, nichts gewußt hat. Es ist viel eher wahrscheinlich, daß das Programm der Galerie sowie der gesamten Anlage bei mancher Gelegenheit zur Sprache kam. Eine mehrmalige Umwandlung des Programmkonzeptes des Parnäsfreskos und damit verbundene Änderungen, die sich inhaltlich auf die Darstellung im Fresko auswirken, lassen nämlich vermuten, daß Kardinal Albani selbst als Auftraggeber wiederholt die Planungsphase des Freskos beeinflußt hat¹⁶⁷. Winckelmann erscheint das Programm offensichtlich nicht erwähnenswert.

Nach der Aufzählung einer Reihe weiterer Denkmäler in den angrenzenden „appartamenti“ des Palazzo folgen die Abschnitte über den halbrunden Portikus, den zweiten Fixpunkt im Süden der Villa Albani. Was aber die gedankliche Konzeption der Villa anbetrifft, ist auch dort von Winckelmann nichts zu erfahren; er erwähnt lediglich, daß sich dort ägyptische Kunstwerke befinden: „Incontro al Palazzo gli corrisponde un Portico semicircolare alzato su dodici Archi fiancheggiati di colonne di granito e di marmo alternativamente collocate, di 16 palmi alte. Nel

¹⁶¹ Schröter FzVA, S. 282.

¹⁶² Schröter FzVA, S. 281.

¹⁶³ Schröter FzVA, S. 281 f.

¹⁶⁴ Im Einzelnen soll hier die Entstehung und Bedeutung des Freskos nicht referiert werden. Vgl. dazu die zum Teil kontroversen Darstellungen bei Röttgen 1977 und Schröter FzVA, S. 228–257.

¹⁶⁵ Schröter FzVA, S. 282 f.

¹⁶⁶ Vgl. Anm. 156.

¹⁶⁷ Diese Annahme basiert auf einem Vergleich zweier Zeichnungen mit dem Fresko (Schröter FzVA, S. 243–246). Es handelt sich um die Zeichnung des Mengs aus der Albertina in Wien, die als Reinzeichnung vor der Übertragung in Karton angesehen wird (Röttgen 1977, S. 90 ff.). Zum anderen wird die Nachzeichnung von Joseph Schöpf nach einer bisher nicht aufgefundenen Zeichnung des Mengs von Bedeutung, die wahrscheinlich die Kopie nach einem zur Ausführung bestimmten Karton ist (A. Végh, Bedingungen des österreichischen Stipendienwesens 1772–1783. Die künstlerische Ausbildung eines Romstipendiaten veranschaulicht an dem Maler Joseph Schöpf, Diss. München 1975, S. 115 ff. – Röttgen 1977, S. 92 f.). Das Ergebnis zeigt neben einer inhaltlichen Verschiebung bei den Musen vor allem eine Änderung der Bedeutung des Apollon und die Einfügung der Musenmutter in das Bild. Der ursprünglich nur leierspielend dargestellte Apollon ist durch den Typ des triumphierenden, lorbeerbekränzten und die Leier tragenden Sol ausgetauscht worden (Schröter FzVA, S. 246).

centro di questo Portico esce in fuori una Stanza piantata sopra un gran basamento, al quale verrà appoggiata una gran Cascata d'acqua che guarda uno Stradone che conduce alla Villa verso mezzo giorno. Nel mezzo di detta Stanza sta collocato il gran Idolo Egizzio di alabastro con altre Statue Egizzie parte già disposte parte da disporsi ancora¹⁶⁸. Abgesehen von dem „Idolo Egizzio“ wird keines der in dem Portikus aufgestellten oder für die dortige Aufstellung vorgesehenen ägyptischen Kunstwerke namentlich erwähnt¹⁶⁹. Und auch auf die historisch-formalen Kriterien, die für die Gestaltung und die Aufstellung der Skulpturen innerhalb des halbrunden Portikus, ähnlich wie für den Portikus des Palazzo ausschlaggebend waren¹⁷⁰, geht Winckelmann nicht ein. Zwar ist die endgültige Fertigstellung der Ausstattung des 1753 errichteten Portikus erst im Oktober 1762 nachweisbar¹⁷¹; aber da Winckelmann in der „Descrizione“ selbst davon spricht, daß ein Teil der Skulpturen aufgestellt sei, kann angenommen werden, daß ihm die damit zusammenhängende Idee nicht unbekannt war. Die Konzeption der an den Rückwänden des Portikus aufgestellten Figuren ägyptischer Gottheiten, die durch griechische und römische Plastiken ergänzt wurden, diente der Darstellung des Wechsels der drei Hochkulturen ägyptischer, griechischer und römischer Kunst¹⁷². Winckelmann geht hier ebenso wie an anderen Stellen im ersten Teil seiner „Descrizione“ nur mit wenigen Worten auf Beispiele der Ausstattung oder die Aufstellungsorte der von ihm genannten antiken Kunstwerke ein. An keiner Stelle des Textes erwähnt er eine damit verbundene programmatische Bedeutung der Villa Albani.

Andererseits läßt sich aber feststellen, daß Winckelmann die Villa Albani nicht als eine museumsartige Stätte ansieht oder als Museum beschreibt. Ein diesbezüglicher Hinweis findet sich an keiner Stelle der „Descrizione“. Im ersten Teil, der als eine topographische Ordnung folgende Beschreibung darüber Auskunft geben könnte, erscheinen lediglich Qualitätsurteile wie „Quadro disegnato con tutta la maestria dell'Arte“ oder „con un'alto sapore del Bello“¹⁷³. Die Formulierungen unterscheiden sich ihrem Charakter nach nur wenig von der Tonart professioneller Beschreibungen in der römischen Guidenliteratur und nennen die Villa eine bewunderungswürdige Anlage, eine „Gran Opera“¹⁷⁴. Winckelmanns Formulierungen erinnern vielmehr an diejenigen seiner Briefe, wo er nicht selten mit Erstaunen, aber manchmal auch mit skeptischer Bewunderung von dem baulichen Vorhaben und den finanziellen Aufwendungen des Kardinals berichtet¹⁷⁵. Die Idee, daß die Villa Albani eine museumsartige Stätte sei, hat sich ohnedies erst nach Albanis Tod und zum Ende des 18. Jahrhunderts durchgesetzt¹⁷⁶. Darüber

¹⁶⁸ Vgl. S. 54f. dieses Bandes.

¹⁶⁹ Der Portikus besteht rechts und links von einem mittleren aus insgesamt fünf Jochen. In jedem dieser Joche stand an der Rückwand eine Gottheit (D. Magnan, *La città di Roma*, Bd. 1, Roma 1779, Tav. 36. – St. Morcelli, *Indicazione antiquaria per la villa suburbana dell'eccellentissima Casa Albani*, Roma 1785, S. 42–46 u. 48–53. – Allroggen-Bedel FzVA, S. 363f.). Die Rückwände waren mit Landschaftsbildern bemalt. P. A. Pâris schreibt: „La galerie incurvée est peinte en arabesque, avec des vues de Paysage dans les renfondements vis-à-vis les croisées“ (A. Ch. Gruber, *La villa Albani vue par un artiste du XVIII^e siècle*, in: *Piranèse et les Français*, Rome 1978, S. 287. – Allroggen-Bedel FzVA, S. 316).

¹⁷⁰ Schröter FzVA, S. 254; Allroggen-Bedel FzVA, S. 316.

¹⁷¹ Zur Fertigstellung des Portikus: Röttgen FzVA A, S. 66.

¹⁷² Allroggen-Bedel FzVA, S. 316–320.

¹⁷³ Vgl. S. 53 dieses Bandes.

¹⁷⁴ Vgl. S. 53 dieses Bandes. Für einen Vergleich der „Descrizione“ mit der römischen Guidenliteratur bieten sich die Texte von Vasi, Titi, Venuti, Roiseco oder auch Grosley und Boccage an. Vgl. dazu das Verzeichnis der Beschreibungen der Villa Albani S. 113f. dieses Bandes.

¹⁷⁵ Zu den Briefen vgl. Anm. 1.

¹⁷⁶ Röttgen FzVA A, S. 110. W. Heinse (*Italienisches Tagebuch*, 1783, in: *Ders., Sämtl. Werke*, Bd. 7, Leipzig 1909, S. 77) nennt die Villa Albani „mehr eine Rarität und eine Fragmentsammlung“ als den „Lustsitz eines Philosophen“. Winckelmann verwendet 1764 auch einmal die Bezeichnung „Museum“, gebraucht sie dann jedoch im Zusammenhang

hinaus belegen zahlreiche Nachrichten, nicht zuletzt von Winckelmann selbst, daß die Villa dem Zweck gesellschaftlicher Repräsentation diene. Schon seit dem Beginn der fünfziger Jahre, insbesondere aber seit der Einweihung im Sommer 1763, wurde die Villa als Ort der Sommerfrische genutzt. Sie diene nicht nur dem Kardinal, seiner Mätresse oder auch Winckelmann als Ort der Erholung, sondern war vor allem in den Sommer- und Herbstmonaten Aufenthaltsort päpstlicher und königlicher Gäste und deren Gefolges¹⁷⁹. Auf diesen Zweck gesellschaftlicher oder privater Nutzung und einer damit verbundenen Wohnqualität geht Winckelmann in seiner „Descrizione“ ebenfalls mit keinem Wort ein.

Im ersten Teil, den man als eine Beschreibung für Liebhaber und Kenner bezeichnen kann, beschäftigt sich Winckelmann fast ausschließlich mit einer allgemeineren Beschreibung der Anlage und vereinzelter Exponate oder beschränkt sich auf gelegentliche Werturteile, die das eine oder andere Stück hervorheben sollen. Mit der Idee des Rom-Gedankens, der Bedeutung der Gesamtanlage der Villa oder ihrem Nutzen, Gedanken also, die zu explizieren gerade bei einem beschreibenden Rundgang durch die Anlage nahelägen, setzt sich Winckelmann nicht auseinander.

2. Der zweite und dritte Teil

Im Gegensatz zum ersten Teil werden im zweiten und dritten Teil der „Descrizione“ ganz andere Absichten erkennbar: „In questa gran Raccolta d'ogni sorte“ heißt es in der Einleitung, „trova il Letterato e l'Antiquario da esercitare la sua sagacità e letteratura“¹⁸⁰. Zusammen mit der oft brieflich mitgeteilten Bewunderung der Villa und der dort aufbewahrten Sammlung antiker Kunstwerke¹⁸¹, klingt diese Einleitung nicht nur als Aufforderung, diese Sammlung zu würdigen, sondern fast wie ein Bekenntnis, daß Winckelmann dieser Sammlung wesentliche Erkenntnisse verdankt. Sie stellt ihm, dem Literaten und Antiquar, die Gegenstände seiner Anschauung, die Voraussetzung seiner analytischen und vergleichenden Studien zur Verfügung. Vor dem Hintergrund der Entstehungsgeschichte, die die „Descrizione“ als Reflex der Überarbeitungsphase der „Geschichte der Kunst des Altertums“ ausweist, verkörpert die Sammlung Kardinal Albanis zahlreiche Beispiele der Kunst, die Winckelmann in seinen Dresdner „Gedanken“ 1755 als „unnachahmlich“ bezeichnet hat¹⁸².

mit dem in dem seitlichen Anbau des Palazzo der Villa gelegenen „Museo“ bzw. „Appartement des Bains“ (Br. III, S. 310, Nr. 900: „Le Cardinal fait construire dans son Museum un chambre qu'il destine à recevoir ces monuments lorsqu'ils seront bien restaurés.“) Das „Museo“ wurde wahrscheinlich 1762 errichtet. Dieser Raum ist im Gegensatz zu den anderen Räumen wahrscheinlich der einzige, bei dem man von einem ursprünglich geplanten musealen Konzept ausgehen kann. Die Ausstattung läßt sich von den Veduten und einem Teilgrundriß der Villa von P. A. Pâris (Besançon, Bibl. Municipale, 1770/74) erschließen. Da dieser Raum an Thermenanlagen erinnert, führte Pâris die Bezeichnung „Appartement des Bains“ ein. Als Vorbilder römischer Thermenanlagen wurden die Forumsthermen in Rom und pompejanische Thermen vorgeschlagen. Bei der Planung des „Museo“ könnten Clérissieu, Robert oder Piranesi von Einfluß gewesen sein. Vgl. Röttgen FzVA A, S. 102 und Abb. 199–201.

¹⁷⁹ Br. II, S. 298, Nr. 543; III, S. 42, Nr. 661; III, S. 44, Nr. 664; III, S. 95 f., Nr. 701; III, S. 170, Nr. 764; III, S. 312, Nr. 901; III, S. 315, Nr. 903; Br. III, S. 48 f., Nr. 668 schreibt Winckelmann: „Um sich einen Begriff von dem Leben in der Villa zu machen, sey es genug, Ihnen zu sagen, daß vielmals an 60 Personen zum Abendessen dageblieben. Der Herr Cardinal war fast 14 Tage unpäßlich und zu Bette; dem ohngeachtet ging die Fresserey, das Tanzen, Spielen und Singen fort, wie vorher und nachher, bis endlich der Pabst selbst die letzten Tage dem Unwesen Einhalt that.“ Vgl. auch Röttgen FzVA A, S. 108 f.

¹⁸⁰ Vgl. S. 53 dieses Bandes.

¹⁸¹ Zu den Briefen vgl. Anm. 1.

¹⁸² Gedanken, S. 3: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, und was jemand von Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lernet, der ihn wohl

„Il secondo Punto di questa Descrizione“, schreibt Winckelmann zu Beginn des zweiten Teils, „è un Estratto di notizie dell'antica Scoltura cavate dalle opere più insigni di questa Villa. Nelle Scolture delle trè Nazioni mentovate, cioè dell'Egizzia, Etrusca e Greca si possono osservare la conformazione medesima di queste Nazioni ritratta nelle lor figure, e li differenti avanzamenti e periodi dell'Arte“¹⁸³. Anhand verschiedener Beispiele ägyptischer, griechischer und römischer Kunst sucht Winckelmann in seinem Text stilistisch-klassifizierende Unterscheidungen zu benennen. Dabei erscheint es ihm völlig unerheblich, an welcher Stelle der Villa und unter welcher programmatischer Rücksicht die Figuren aufgestellt waren. Einzelne und individuell bestimmbare Aufstellungsorte in der Villa werden im zweiten und dritten Teil der „Descrizione“ gar nicht genannt. Vielmehr abstrahiert Winckelmann die Beispiele antiker Kunst und weist ihnen damit implizit den Status eines je individuellen geschichtlichen Ereignisses zu. Er wertet hier also – ebenso wie in dem Sendschreiben an Stosch – die Exponate als je einzelne antike Kunstwerke. Sie erhalten ihren Ort nicht in der Anlage und auch nicht im Programm der Villa, sondern – gleichgültig ob sie auch als historisches Ereignis fragmentarisch bleiben – im System einer Geschichte.

Winckelmann nimmt in der „Descrizione“ ebenso wie in dem Sendschreiben an Stosch, dem „Saame zu einem Systema der alten Kunst“¹⁸⁴, Absichten der „Geschichte der Kunst des Altertums“ (1764) und der „Monumenti Antichi Inediti“ (1767) vorweg. In der Vorrede zur „Geschichte der Kunst des Altertums“ hat Winckelmann deren Aufgabe darin bestimmt, „den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler zu lehren, und dieses aus den übrig gebliebenen Werken des Altertums, so viel möglich ist, zu beweisen“¹⁸⁵. Dies sei nötig geworden, weil sich andere Kollegen nicht mit der gebotenen Gründlichkeit in die antike Malerei und Bildhauerei vertieft hätten. Man habe nicht die Kunstwerke selbst zum Gegenstand der Anschauung erhoben und untersucht, sondern sich mit Beschreibungen von griechischen und römischen Autoren begnügt¹⁸⁶.

Winckelmann streitet also für eine neue Methode gegenüber der bisherigen Altertumskunde. Er sieht den Fehler seiner Kollegen nicht nur in mangelnder Denkmälerkenntnis, sondern auch in einem mittelbar deskriptiven Verfahren, das über die Auswertung antiker Schriftquellen Aufschluß über die Werke zu erreichen sucht. Winckelmann hingegen intendiert ein analytisches Verfahren, das auf der Basis der Anschauung der antiken Kunstwerke der Klassifikation der Beispiele und damit einer Antwort auf die Frage nach dem Wesen der Kunst dienlich sein soll. Dazu schreibt er 1767 in der Vorrede zu den „Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Altertums“: „Das ganze erste Jahr sah ich und betrachtete, ohne einen bestimmten Plan zu haben: denn ob ich gleich das Wesentliche allezeit zum Augenmerk hatte, wurde es mir schwer, auf dem von mir betretenen und ungebahnten Wege mit gewünschtem Erfolg fortzugehen, ja, ich wurde oftmals irre gemacht durch das Urteil der Künstler, welches meiner Empfindung

verstehen gelernt, gilt auch von den Kunstwerken der Alten, sonderlich der Griechen. Man muß mit ihnen, wie mit seinem Freunde bekannt geworden seyn, um den Laocoon ebenso unnachahmlich als den Homer zu finden. In solcher genauen Bekanntschaft wird man wie Nicomachus von der Helena des Zeuxis urtheilen: ‚Nimm meine Augen‘, sagte er zu einem Unwissenden, der das Bild tadeln wollte, ‚so wird sie dir eine Göttin scheinen‘.“ – Die Originale, die Winckelmann in Rom vorgefunden hat und zu den Gegenständen seiner Anschauung erhob, dienten ihm letztlich als Beweis dieser Dresdner These. Winckelmann selbst hat in den GKA-Anm. 1767, S. II f. darauf hingewiesen. Baumecker 1933 hat darüber hinaus nachgewiesen, daß Winckelmanns Vorstellungen, Begriffe und Sprache in seiner Dresdner Zeit vorgeprägt waren. Vergleiche zwischen den „Gedanken“ und der GKA Buch I, IV–VIII, könnten dies beweisen.

¹⁸³ Vgl. S. 55 dieses Bandes.

¹⁸⁴ Br. II, S. 133, Nr. 399.

¹⁸⁵ GKA, S. X.

¹⁸⁶ GKA, S. X f.

und Kenntnis widersprach. Da aber der Satz unumstößlich fest in mir war, daß das Gute und das Schöne nur eins ist, und daß nur ein einziger Weg zu demselben führet, anstatt daß zum Bösen und Schlechten viele Wege gehen, suchte ich durch eine systematische Kenntnis meine Beobachtungen zu prüfen und zu befestigen“¹⁸⁷.

Derselbe Vorwurf gegen seine Kollegen und die daraus abzuleitende Absicht Winckelmanns wird auch in den „*Monumenti Antichi Inediti*“ formuliert. Dabei geht es ihm aber zusätzlich noch darum, „die Gelehrsamkeit mit der Kunst zu verbinden“¹⁸⁸. In den „*Monumenti Antichi*“, deren erste zwei Bände 1767 von Winckelmann veröffentlicht wurden, während der dritte, von seinem Nachfolger im Albanischen Haus, Stefano Raffei, besorgte Band 1772 postum erschien, wollte Winckelmann zwei gängige Fehlverständnisse ausräumen: Zum einen schrieb er der griechischen Mythologie eine Reihe von Motiven und Themen zu, die bisher als Darstellung historischer Ereignisse gegolten hatten. Zum anderen bestätigte er den Künstlern der Antike nur ein geringes Maß an künstlerischer Phantasie hinsichtlich der Erfindung ihrer Themen. „In dieser Arbeit“, schreibt Winckelmann 1767 hinsichtlich der „*Monumenti Antichi Inediti*“, „setzte ich eine andere nicht weniger nützliche Erfahrung fest, nemlich, daß die alten Künstler sonderlich auf erhobenen Werken von mehr Figuren keine bloß idealischen Bilder entwarfen, das ist, solche die keine bekannte Geschichte darstellen, sondern daß in allen entweder die Mythologie der Götter oder der Helden zu suchen sey. ... Wenn diejenigen, die sich mit Erklärungen alter Denkmale abgegeben haben, diesen Satz zu Grunde gelegt hätten, würde die Wissenschaft der Alterthümer weit gründlicher und gelehrter geworden sein“¹⁸⁹. Der Gewinn von Winckelmanns Arbeit liegt dabei zweifellos in einer „kunstmythologischen“ Denkweise, die anstelle der Deutung der Kunstwerke aus der römischen Geschichte und der Sagenwelt eine Deutung aus der griechischen Mythologie setzt¹⁹⁰.

Seine „Hermeneutik“ ist „methodisch bestimmt“ und begründet sich nicht darin, „durch einen glücklichen Einfall den Code zu einer vergessenen Schrift zu finden“. Dabei kam Winckelmann der Umstand zu Hilfe, „daß die Masse der Denkmäler, die ihm in Rom begegnete, späte kaiserzeitliche Reliefs, in einem besonders engen Bezug zur klassischen Dichtung standen, ja daß sie zum überwiegenden Teil illustrativen Charakter hatten und manchmal geradezu auf die Buchillustration zurückgingen“¹⁹¹. Winckelmann korrigiert in seinen Untersuchungen, die auch hier durch ein analytisches Verfahren begründet sind, viele bis dahin falsch gedeuteten Werke und gelangt zu der Auffassung, daß allein die mangelnde Kenntnis sowohl der Literatur als auch der Kunstwerke selbst viele Antiquare dazu geleitet habe, die griechischen Mythen als eine der hauptsächlichen Quellen antiker Künstler zu übersehen. Falsche Zuschreibungen hatten es im Laufe der Zeit mit sich gebracht, daß viele Fachleute die Bedeutung mythischer Sujets unterschätzten, während sie die der historischen Ereignisse überschätzten¹⁹².

Vergleicht man die im zweiten und dritten Teil der „*Descrizione*“ zum Ausdruck gebrachte Absicht Winckelmanns mit derjenigen der „*Geschichte der Kunst des Altertums*“ oder der „*Monumenti Antichi Inediti*“, wird hinter diesen Erläuterungen die Intention Winckelmanns erkennbar. Darstellung und Erläuterung eines früheren und späteren ägyptischen Stils, der etruskischen oder griechischen Kunst soll trotz einer Beschränkung auf einige ausgewählte Beispiele ebenso einer historisch-systematischen Zielsetzung dienen, wie sie auch in seinem Hauptwerk, der „*Geschichte der Kunst des Altertums*“, vertreten wird. Auch im zweiten und

¹⁸⁷ GKA-Anm., S. II f.

¹⁸⁸ GKA-Anm., S. IV.

¹⁸⁹ GKA-Anm., S. VIII.

¹⁹⁰ N. Himmelmann, Winckelmanns Hermeneutik. Abhdl. d. Akad. d. Wiss. u. Lit. Mainz, 12, Wiesbaden 1971.

¹⁹¹ Himmelmann, S. 11.

¹⁹² Vgl. Mon. in. S. XVII.

ritten Teil der „Descrizione“ geht es Winckelmann um nichts anderes als um die Klärung entwicklungsgeschichtlicher Sachverhalte in Bezug auf ägyptische, etruskische oder griechische Kunst bzw. um die Erläuterung mythischer oder historischer Voraussetzungen in der Darstellung z. B. eines Reliefs. Wenn man sich dazu noch einmal vergegenwärtigt, daß die „Descrizione“ gleichzeitig mit der Überarbeitung der „Geschichte der Kunst des Altertums“ im März/April 1761 entstanden ist – inhaltliche Ähnlichkeiten mit dem Florentiner Nachlaßheft können das beweisen¹⁹³ – wird deutlich, daß Winckelmann mit der „Descrizione“ eben dieselbe Vorstellung von einem „Lehrgebäude“ verfolgt, wie er es 1764 in der „Geschichte der Kunst des Altertums“ vorgestellt hat: „Die Geschichte der Kunst des Altertums, welche ich zu schreiben unternommen habe, ist keine bloße Erzählung der Zeitfolge und Veränderung in derselben, sondern ich nehme das Wort Geschichte in der weiteren Bedeutung, welche dasselbe in der griechischen Sprache hat, und meine Absicht ist, ein Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern“¹⁹⁴. Zu Beginn des zweiten Teils der „Descrizione“ wird dieser Gedanke vorausgesetzt: Winckelmann spricht ganz entschieden davon, daß seine Studien der „conformazione medesima di queste Nazioni ritratta nelle lor figure“ dienen sollen und nach den „differenti avvanzamenti“ bzw. „periodi dell’Arte“ suchen¹⁹⁵. Hinzu kommt, daß Winckelmann selbst das mit dem zweiten und dritten Teil der „Descrizione“ nicht nur gedanklich verwandte, sondern auch – von ganz wenigen Beispielen abgesehen – in der Reihenfolge der Kunstwerke identische Sendschreiben an Stosch¹⁹⁶ als den „Saame zu einem Systema der alten Kunst“ bezeichnet¹⁹⁷. Die „Descrizione“, und besonders ihr zweiter und dritter Teil, die zusammen mit den oft nur fragmentarischen Eintragungen im Florentiner Nachlaßheft als zwar nicht umfassende, aber doch früheste abgerundete Darstellung seines entwicklungsgeschichtlichen Abrisses antiker Kunst angesehen werden müssen – die „Descrizione“ geht dem Sendschreiben an Stosch voraus¹⁹⁸ –, können demnach als ein Abstract der Gedanken Winckelmanns zur „Geschichte der Kunst des Altertums“ gelten.

¹⁹³ Vgl. Abschnitt III.3 und III.4 dieses Beitrages.

¹⁹⁴ GKA, S. X.

¹⁹⁵ Vgl. S. 55 dieses Bandes.

¹⁹⁶ Br. II, S. 134–139, Nr. 400. Vgl. Abschnitt II.1 dieses Beitrages.

¹⁹⁷ Br. II, S. 133, Nr. 399.

¹⁹⁸ Vgl. Abschnitt II dieses Beitrages.

V. WINCKELMANN UND DIE VILLA ALBANI

In der „Descrizione della Villa dell'Em^o. Alessandro Albani“ kommt dem zweiten und dritten Teil hinsichtlich der Charakterisierung von Winckelmanns Beziehung zur Villa Albani eindeutig die größere Bedeutung zu. Zwar geht er im ersten Teil auf die Örtlichkeit der Anlage ein, vermittelt aber durch seinen Verzicht auf die Erläuterung programmatischer Zusammenhänge oder Hinweise auf den Gedanken der Villa in der Tradition der antiken Villa suburbana nur einen unvollständigen Eindruck. Demgegenüber repräsentieren der zweite und dritte Teil die eigentliche und konsequent vorgetragene Absicht Winckelmanns im Umgang mit der Geschichte antiker Kunst und geben dadurch Aufschluß über seine Einstellung gegenüber der Villa Albani und den Absichten des Kardinals.

Auffallend ist, daß in diesem Text, den Winckelmann als „Descrizione della Villa dell'Em^o. Alessandro Albani“ betitelt hat, der Bezug zur Villa Albani nur noch sekundär ist. Der zweite und dritte Teil der „Descrizione“ geben nicht mehr zu erkennen, als daß die erläuterten Kunstwerke in der Villa Albani aufgestellt sind. Das antike Kunstwerk repräsentiert für Winckelmann deshalb nicht mehr als das von seinem gegenwärtigen Kontext der Villa abstrahierte Ergebnis eines historischen Prozesses. Der Bezug der antiken Kunstwerke in dem gegenwärtigen Kontext der Villa bleibt unbedeutend. Da es sich für Winckelmann bei den antiken Kunstwerken in der Villa Albani also nur um Einzelergebnisse der Geschichte handelt, ist plausibel, daß es für ihn unbedeutend bleibt, mit welcher programmatischen Zielsetzung die Antiken überhaupt in der Villa erscheinen bzw. in welchem Bezug untereinander sie aufgestellt sind oder ob es sich bei der Villa um einen musealen Ort handelt. Eine andere Deutungsmöglichkeit durch Kontextveränderung der antiken Kunstwerke bezüglich dieser beiden Möglichkeiten ikonologischer oder museologischer Konzeption steht für ihn deshalb offensichtlich nicht zur Debatte. Die antiken Kunstwerke in der Villa sind ihm lediglich als Fragment einer Vergangenheit, als historisches Ereignis, als je einzelner Gegenstand seiner Betrachtung von Bedeutung. Die antike Kunst wird gemäß ihrer Darstellung in der „Descrizione“ von Winckelmann als eine historisch-vergangene Kunst gewertet, die für ihn keinen Bezug zu der gegenwärtigen Kunst dessen, was die Villa Albani in der Gesamtheit ihrer Anlage repräsentiert, aufweist. Winckelmanns Absicht dient allein der Historisierung der antiken Kunst¹⁹⁹.

Demgegenüber wird bei Kardinal Albani, dem Bauherrn und Konzeptor der Villa, eine völlig andere Interessenlage erkennbar. In Verbindung mit einer gesellschaftlichen Repräsentationspflicht nimmt Albani den Gedanken der antiken Villa suburbana auf und intendiert die Idee einer

¹⁹⁹ Auf die Wirksamkeit dieses Ansatzes soll hier nicht näher eingegangen werden. Auch wenn Winckelmann in der Archäologie als „Dogmatiker“ bezeichnet wurde (W. Schiering, Zur Geschichte der Archäologie, in: Allgemeine Grundlagen der Archäologie. Hrsg. v. U. Hausmann, München 1969, S. 23) oder der „sachliche Gehalt“ seiner Texte als „unweigerlich veraltet“ anzusehen ist (W. Rehm, Kl. Schriften, S. XI), so hat seine Methode dennoch nachhaltige Wirkung gezeigt. Dabei muß dann aber deutlich zwischen seinem Einfluß auf die Geistesgeschichte und seinem Einfluß auf die Entwicklung der Methoden der Kunstgeschichte unterschieden werden (L. D. Ettlinger, Kunstgeschichte als Geschichte, in: JbHKslg, XVI, 1971, S. 11). Zu Winckelmanns Voraussetzungen, seinen Neuerungen und Einflüssen: H. R. Jauss, Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der Querelle des Anciens et des Modernes, in: Ch. Perrault, Parallèle des Anciens et des Modernes, München 1964; Himmelmann; P. Szondi, Poetik und Geschichtsphilosophie. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hrsg. v. D. Metz u. H.-M. Hildebrandt, Frankfurt 1974; H. Bauer, Kunsthistorik, München 1976, S. 68–72; H. Dilly, Kunstgeschichte als Institution, Frankfurt 1979, S. 90–115.

„Restitutio“ der „Roma aeterna“²⁰⁰. Albani folgt mit dieser Absicht einem barocken Konzept der programmatischen Verbindung von Architektur, Malerei, Skulptur bzw. antiker Kunstwerke, das sich einerseits aus der seit dem 16. Jahrhundert bestehenden Tradition der Antikengärten und -Höfe herleitet, andererseits bezüglich des übergeordneten Bildprogramms im allegorisierenden Denken der Renaissance und des Barock verhaftet ist²⁰¹. Als Konsequenz dieser konzeptionellen Vorstellung erscheint in der Villa Albani die Idee der „Roma aeterna“, die auf dem Gedanken der ewig und göttlich bestimmten Kontinuität Roms basiert.

Albani steht mit diesem Gedanken der „Roma aeterna“ in einer Tradition, die seit Beginn des 18. Jahrhunderts die Verbindung antiker Versatzstücke und antiquarischer Anspielung verfolgt. Immer wieder versucht man vor dem Hintergrund des antiken römischen Erbes, die ehemals imperiale Größe dieser Stadt in das neuzeitliche, christliche Primat des Kirchenstaates zu integrieren²⁰². Nicht umsonst taucht in der römischen Kunst und der Guidenliteratur das Schlagwort von der „Roma antica e moderna“ auf, das die Bemühungen um eine Verbindung der Wertvorstellungen des alten und neuen Roms und damit ein ausgeprägtes historisches Bewußtsein reflektiert²⁰³. Dieses Bewußtsein und Wissen um die historische Bestimmtheit Roms wird deshalb zur Voraussetzung, daß Albani eine Verkoppelung des antiken mit dem modernen Geschmack beabsichtigen kann, und versucht, die Villa Albani als Zentrum des Universums und Abbild des Kosmos in diesen Kontext einzubinden und darzustellen²⁰⁴.

Als das entscheidende Movens dieser Intention kann Albani sicherlich ein in der römischen Tradition verwurzeltes und ausgeprägtes Geschichtsbewußtsein unterstellt werden. Er hat in der Villa Albani nämlich nicht nur ein Stück römischer Geschichte gedanklich oder materialiter konserviert und dies in dem Rückgriff auf die Tradition der Villa suburbana in Verbindung mit der Antikensammlung konkretisiert. Albani akzentuiert mit diesem Bau, seiner Anlage und dem übergeordneten Programm die Idee der „Roma aeterna“, vielmehr noch den Aspekt eines Geschichtsprozesses. Eines Geschichtsprozesses, der in der Bewußtheit historischer Kontinuität den Bogen zwischen den Polen antiker Vergangenheit und neuerer christlicher Gegenwart spannt und der mit dem Bau, der Anlage, Ausstattung und dem Programm der Villa Albani in dem einen Punkt des Gedankens der „Roma aeterna“ fokussiert.

Albani rekonstruiert mit der Villa und der Sammlung antiker Kunstwerke also nicht nur ein Stück Geschichte, sondern begreift Geschichte gleichzeitig auch als einen kontinuierlich ablaufenden Prozeß. In diesem Punkt ist Albani sicherlich mit den Vorstellungen Winckelmanns identisch. Sie unterscheiden sich jedoch hinsichtlich ihres Erkenntnisinteresses. Kardinal Albani beansprucht innerhalb dieses Geschichtsprozesses selbst einen Platz. Er selbst will mit der in der

²⁰⁰ Vgl. Röttgen FzVA A, S. 117–122; Schröter FzVA, S. 289–291; Allroggen-Bedel FzVA, S. 333–346.

²⁰¹ Schröter FzVA, S. 289; vgl. auch Anm. 152.

²⁰² Dies läßt sich gleichermaßen auf die Kunstpolitik, Sammlungsinteressen und -konzeptionen Clemens XI., Clemens XII. und Benedikt XIV. beziehen, wie auf architektonische Inventionen im Umgang mit antiker Architektur oder auf die seit 1735 durchgeführte Vermessung Roms. Vgl. dazu: L. Pastor, Die Geschichte der Päpste, XV, Freiburg 1930, S. 367 ff. u. S. 746 ff. und Bd. XVI, 1, 1930, S. 123 f.; Oechslin S. 32; Liebenwein 1981, S. 73–118; Zänker S. 309–342; B. Reudenbach, G. B. Piranesi, Architektur als Bild. Der Wandel in der Architekturauffassung des 18. Jahrhunderts, München 1979, S. 141 ff.; Schröter FzVA, S. 290; Liebenwein FzVA, S. 499 ff.

²⁰³ G. Vasi, Delle Magnificenze di Roma antica e moderna, Roma 1761; N. Roiseco, Roma antica e moderna, Roma 1765; G. P. Pannini hat im Auftrag des französischen Botschafters in Rom seit 1757 eine Reihe von Gemälden unter dem Titel „Vedute di Roma antica“ und „Vedute di Roma moderna“ ausgeführt. Vgl. F. Arisi, G. P. Pannini, Piacenza 1961, S. 211 ff. Die genauere Bedeutung dieser und anderer ähnlicher Gemälde Panninis ist jedoch noch nicht hinreichend geklärt. Vgl. weiterhin: H. Burda, Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts, München 1967; W. Kroenig, Rom-Vedute mit Rom-Historie im Werk Charles Natoire, in: Festschrift für H. Ladendorf, Köln 1970, S. 50–57; L. Tavernier, Fragonard in Italia, in: Atti del Convegno: Artisti e Scrittori europei a Roma e nel Lazio. Dal Grand Tour ai Romantici. A cura di A. D'Alessandro, Roma 1984, S. 39–57.

²⁰⁴ Vgl. Schröter FzVA, S. 282; Röttgen FzVA A, S. 75.

Villa zum Ausdruck gebrachten Idee der „Restitutio“ der „Roma aeterna“ aktiv in diesen Geschichtsprozeß eingreifen. Die Antike, ihre Geschichte, Kunst und Tradition, ist ihm dabei Mittel zum Zweck der Darstellung historischer Kontinuität, innerhalb deren er seine Rolle übernommen hat.

Winckelmann dagegen übergeht im Umgang mit der Villa Albani diesen Aspekt des Geschichtsbewußtseins, wie in der „Descrizione“ deutlich wurde. Ihn interessiert allein die Rekonstruktion der Entwicklungsgeschichte antiker Kunst: „In questa gran Raccolta d'ogni sorte“, schreibt er zu Beginn der „Descrizione“, „trova il Letterato e l'Antiquario da esercitare la sua sagacità e letteratura; vi trova l'Artefice a riscaldarsi la fantasia, a ricavarne idee di bellezza, finezze di disegno, ed a farsi ricchezze nella mente d'infiniti soggetti della Mitologia sacra e Storica“²⁰⁵. Hinsichtlich künstlerischer Schöpfungskraft bedeuten ihm die Werke antiker Kunst immer wieder neue Vorbilder für die ideale Schönheit. Dabei dient die antike Kunst dem Künstler jedoch hauptsächlich als eine Anregung seiner Empfindung und seines Gestaltungswillens. Denn da die antike Kunst, wie es Winckelmann 1755 in den Dresdner „Gedanken“ formulierte, „unnachahmlich“ ist²⁰⁶, bleibt sie notwendig auch unwiederholbar. Trotz der nur noch vereinzelt erhaltenen künstlerischen Produkte der Vergangenheit, oder besser: gerade in dem Wissen um ihre Unwiederholbarkeit, findet Winckelmann die Begründung seines Anliegens, aus den verbliebenen Zeugnissen Geschichte zu rekonstruieren. Für Winckelmann als Antiquar und Literat beinhalten die antiken Kunstwerke, wie sie in der Villa Albani vorhanden sind, jene Beispiele, mit deren Hilfe er als Gelehrter „li differenti avvanzamenti“ und „periodi dell'Arte“ erkennen kann²⁰⁷.

Kardinal Albani benutzt als Bauherr und Konzeptor der Villa die Gegenstände dieser antiken Vergangenheit zur Darstellung seiner Idee des ewigen Roms. Er will Geschichte machen, indem er in der Villa Albani seinen gegenwärtigen Standort durch die Repräsentation seiner Idee der Roma aeterna markiert. Winckelmann verwendet als Antiquar und Geisteswissenschaftler die in der Villa Albani vorgefundenen antiken Kunstwerke zur Rekonstruktion eines historischen Entwicklungsprozesses und legitimiert sie als Surrogat einer verlorenen Kunstform und Kulturwelt.

²⁰⁵ Vgl. S. 53 dieses Bandes.

²⁰⁶ Gedanken, S. 3.

²⁰⁷ Vgl. S. 55 dieses Bandes.

VI. ANHANG

1. Zeugnisse zur Beschreibung der Villa Albani²⁰⁸

26. 7. 1760 *Winckelmann an Stosch*, Br. II, S. 95, Nr. 370:
„Unterdeßen bin ich nicht unabgeneigt ein Sendschreiben auszuarbeiten; das erste aber ist jemand anders zgedacht, das andere soll Ihren Namen führen. Ich würde mehr arbeiten können, wenn ich nicht alles selbst schreiben müßte, und aus dieser Ursach wären mir glücklichere Umstände zu wünschen. . . . In einem halben Jahre aber verspreche ich Ihnen das Sendschreiben gedruckt zu schaffen.“
30. 8. 1760 *Winckelmann an Stosch*, Br. II, S. 98, Nr. 372:
„Mein Wort wegen ein an Sie zu richtendes Sendschreiben werde ich halten und es fehlet mir nicht an Materie, nur an Zeit.“
15. 12. 760 *Winckelmann an Stosch*, Br. II, S. 109, Nr. 379:
„Sachsen ist in so bejammernswürdigen Nöthen, daß die mehreste begüterte Personen, welche aus Leipzig haben flüchten können, alles in Stich gelaßen, . . . Es liegen auch so gar die Druckereyen, so daß ich von keinem Buchhändler Antwort erhalte, folglich wird auch das Sendschreiben für Sie liegenbleiben.“
3. 1. 1761 *Winckelmann an Stosch*, Br. II, S. 110, Nr. 380:
„Gegen künftigen Ostern werde ich das Sendschreiben an Sie gerichtet nach Leipzig abschicken, und daßelbe besonders in 4^o drucken lassen: denn ich habe Antwort von daher erhalten.“
14. 3. 1761 *Winckelmann an Büнау*, Br. II, S. 125f., Nr. 393:
„Ich werde so bald es seyn kann, E. Excellenz eine Beschreibung der prächtigen Villa des Hrn. Card. Alex. Albani, an welcher itzo schon über 15Jahre mit aller Macht gebauet wird, in Italienischer Sprache überschicken.“
10. 4. 1761 *Winckelmann an Stosch*, Br. II, S. 133f., Nr. 399:
„Was ich Ihnen schicke, bitte ich Sie um unserer Freundschaft willen es keinem Menschen, wenn es übersetzt ist, zum Abschreiben zu geben, auch nicht aus Ihren Händen zu laßen: denn in diesem wenigen ist der Saame zu einem Systema der alten Kunst. Wollen Sie es aber drucken lassen, ist es ein anders, und dieses unter meinem Namen. Aber vielleicht wird es Ihnen sehr schwer seyn, es zu übersetzen. Sie können auch, wenn sie wollen, dieses Stück, ohne die andern beyde (zu) erwarten /: denn ich kann Ihnen die anderen nicht so gleich versprechen; ich habe viel zu thun :/ nach Berlin schicken, und in die Berlinische Bibliothec, als ein Sendschreiben an Sie mit eindringen laßen. Es stehen in derselben bereits andere kleine Aufsätze von mir und man ist sehr begierig etwas von mir zu haben. In diesem Falle aber müßen Sie darüber setzen: Sendschreiben Hrn. W. an Hrn. Ph. v. Stosch in London, die Beschreibung der Villa Sr. Eminenz des Hrn. Card. Alex. Albani betreffend. Mein Freund etc. Und auf diese Art hätte ich meinem

²⁰⁸ Die zitierten Textstellen sind entnommen aus: Winckelmann Briefe. In Verb. mit H. Diepolder hrsg. v. W. Rehm, 4 Bde., Berlin 1952–1957.

Versprechen ein Genüge gethan. Von der völligen Beschreibung dieser Villa gedenke ich hernach eine besondere vollständigere Abhandlung zu machen.“

10. 4. 1761 *Winckelmann an Stosch*, Br. II, S. 134f., Nr. 400:

„Sie wünschten eine Beschreibung der Villa des Hrn. Card. Alex. Albani zu haben, wie Sie mir von weiten haben merken laßen, und ich will Ihnen dieselbe, aber nicht auf einmahl geben, weil ich mich der Gütigkeit des Hrn. Ritters Mann durch große Briefe nicht mißbrauchen will. Ich werde diese Beschreibung in drey Stücke faßen: das Erste wird Ihnen einen Begriff von den vornehmsten Theilen der Villa und von den Gebäuden und deren Auszierung geben; das Zweyte wird Anmerkungen über die Kunst bey den drey alten Völkern, den Egyptern, Hetruriern und Griechen, welche dieselbe vornehmlich geübet haben, enthalten, und diese Anmerkungen sind über Statuen und erhobene Arbeiten dieser Villa gemacht. In dem dritten Stück werde ich von anderen Werken der alten Kunst daselbst reden, die theils wegen der Schönheit der Zeichnung und Ausarbeitung, theils wegen der Vorstellung merkwürdig sind; und zugleich werde ich andere in Absicht der Fabel-Geschichte und der Gebräuche seltene Stücke berühren. Ich nehme mir die Freyheit einiger Scribenten, welche mit dem Zweyten Theile ihrer Schrift eher als mit dem Ersten hervorgetreten sind, und fange an, Ihnen das Zweyte Stück mitzutheilen; die andere beyde Stücke werde ich nach jenem senden. Das zweyte Stück ist ein kurzer Inbegriff der Lehre von der Kunst des Alterthums unter den Egyptern, Hetruriern und Griechen, durch die Werke dieser Villa bestimmt und erläutert, und wir haben also drey Classen der Kunst. . . .“

3. 3. 1762 *Winckelmann an Volkmann*, Br. II, S. 212, Nr. 471:

„Es muß in einer Berliner Monatsschrift der Anfang von der Beschreibung der Villa des Cardinals, von mir aufgesetzt, eingerückt seyn. Ich werde sie endigen. Es wird auch die Villa künftigen Sommer geendigt werden.“

11. 10. 1763 *Usteri an Füßli*, Br. III, S. 424, Erläuterung zu Nr. 627:

„Hr. Winckelmann hat in italienisch eine Beschreibung der Villa Albani gemacht, davon ich einen Auszug in verschiedenen Briefen an Freunde übersandt habe; allein itzo bringe ich diese Briefe nicht wieder zusammen, darum wollte ich Ihnen ratthen, diese gantze Beschreibung abschreiben zu lassen, Hr. W. wird Ihnen dies wohl erlauben.“

26. 12. 1763 *Usteri an Füßli*, Br. III, S. 424, Erläuterung zu Nr. 627:

„Vergessen Sie nicht nach der Beschreibung der Villa Albani des Hrn. W. zu fragen. Sie ist italienisch geschrieben, senden Sie mir wenigstens ein Exemplar mit der Post, ich wollte sie ins Deutsche übersetzen.“

20. 1. 1764 *Winckelmann an Usteri*, Br. III, S. 10, Nr. 627:

„Die Beschreibung der Villa des Hrn. Cardinals ist sehr unvollständig und war damahls gut genug, einem Prinzen vorgelesen zu werden, sie war aber nicht vollständig, auch die Villa selbst war weniger geendiget, und ist es noch nicht, wird es auch niemahls werden. Es kann sich also Fueßli üben von derselben zu sagen, was Sie und das Publikum zu wissen verlangen, und hier findet er zu sagen.“

1764/1765 *Winckelmann an Unbekannt*, Br. III, S. 76, Nr. 688b:

„Unter allen Arbeiten, die zum Verständniße des Alterthums und der Kunst der Zeichnung unternommen worden, wird eine der nützlichsten seyn, die ausführliche Beschreibung der prächtigen Villa Sr. Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, welche nach und nach zubereitet wird. Es werden indessen einige Jahre erfordert, die Zeichnungen und die Kupfer derselben zu endigen, sowohl der

Gebäude und ihrer äußeren und inneren Absicht betrachtet, als auch der unglaublichen und auserlesenen Menge von Werken des Alterthums um alles dem unsterblichen Namen des Erbauers dieses Sitzes der Kunst würdig auszuführen. Ich wünschte Ihnen einen vorläufigen Begriff dieses Kleinods von Rom und dadurch von gedachter Unternehmung geben zu können.“

Febr. 1765 *Winckelmann an Stosch*, Br. III, S. 80f., Nr. 690:

„Der Card. nöthiget mich, eine kurze Beschreibung dieser Villa aufzusetzen, welche vielfältig von demselben verlangt wird, und ich werde mich bald an diese Arbeit machen.“

16. 8. 1766 *Winckelmann an Schlabbrendorf*, Br. III, S. 199, Nr. 790:

„Die Auszüge aus Hrn. Lessings Schrift, welche mir ein Beweis nicht gemeiner Freundschaft sind, verdienen mehr als die Beschreibung der Villa des Cardinals. Aber irren Sie sich nicht, wenn Sie glauben, dieselbe von mir verlangt zu haben? Ich weiß es nicht.“

2. *Winckelmanns Sendschreiben an Stosch in London vom 10. April 1761*²⁰⁹

[Rom,] 10. April 1761.

Mein Freund:

Sie wünschten eine Beschreibung der Villa des Hrn. Card. Alex. Albani zu haben, wie Sie mir von weiten haben merken laßen, und ich will Ihnen dieselbe, aber nicht auf einmahl geben, weil ich mich der Gütigkeit des Hrn. Ritters Man[n] durch große Briefe nicht mißbrauchen will. Ich werde diese Beschreibung in drey Stücke faßen: das Erste wird Ihnen einen Begriff von den vornehmsten Theilen der Villa und von den Gebäuden und deren Auszierung geben; das Zweyte wird Anmerkungen über die Kunst bey den drey alten Völkern, den Egyptern, Hetruriern und Griechen, welche dieselbe vornehmlich geübet haben, enthalten, und diese Anmerkungen sind über Statuen und erhobene Arbeiten dieser Villa gemacht. In dem Dritten Stücke werde ich von anderen Werken der alten Kunst daselbst reden, die theils wegen der Schönheit der Zeichnung und Ausarbeitung, theils wegen der Vorstellung merkwürdig sind; und zugleich werde ich andere in Absicht der Fabel-Geschichte und der Gebräuche seltene Stücke berühren. Ich nehme mir die Freyheit einiger Scribenten, welche mit dem Zweyten Theile ihrer Schrift eher als mit dem Ersten hervorgetreten sind, und fange an, Ihnen das Zweyte Stück mitzutheilen; die andere beyde Stücke werde ich nach jenem senden.

Das Zweyte Stück ist ein kurzer Inbegriff der Lehre von der Kunst des Alterthums unter den Egyptern, Hetruriern und Griechen, durch die Werke dieser Villa bestimmt und erläutert, und wir haben also drey Classen der Kunst.

In der ersten Classe der Kunst der Egypter sind zwey verschiedene Stile zu merken; der Aeltere und der Nachfolgende; und zum Dritten finden sich Nachahmungen Egyptischer Werke: von allen drey Arten werde ich die vornemste Werke anzeigen. Der ältere Stil hat vermuthlich gedauret bis zur Eroberung des Cambyses, und der nachfolgende und spätere ist von der Zeit der Persischen und nachher der Griechischen Regierung über Egypten; in beyden ist zum Ersten die Bildung, Zweytens die Zeichnung und Drittens die Bekleidung der Figuren zu betrachten. In dem älteren Stil scheint die Bildung des Gesichts zum Theil nach der Natur genommen, noch mehr aber nach ein angenommenes Systema geformet zu seyn. Die Köpfe

²⁰⁹ Zitiert nach: Br. II, S. 134–139, Nr. 400.

haben alle eine den Sinesen ähnliche Bildung durch die platte und schräg gezogene Augen, und durch den aufwärts gezogenen Schnitt des Mundes: das Kinn ist kleinlich, und das Oval der Form des Gesichts ist dadurch unvollkommen. Daß man nach angenommenen Regeln und nicht bloß nach der Natur gearbeitet, zeigt die Form sonderlich der Füße, deren Zehen einen geringeren Abfall in der Länge mit einander haben, als es sich in der Natur findet, und dieses erscheint noch deutlicher in der Zeichnung des Ganzen. Die Zeichnung der Figuren dieses Aelteren Stils ist völlig Idealisch: sie bestehet mehrentheils aus geraden Linien, welche wenig ausschweifen oder sich senken; es sind Muskeln und Knochen wenig, Nerven aber und Adern gar nicht angedeutet. Der Stand dieser Figuren ist bekannt.

Die Bekleidung an Männlichen Figuren ist ein Schurz um den Unterleib; an Weiblichen Figuren ist dieselbe nur durch einen hervor springenden Rand an den Beinen und am Halse angedeutet, und die Anzeige der Kleidung dienet der Einbildung, sich dieselbe vorzustellen, wo sie an dem übrigen Körper gar nicht sichtbar ist. Die vornemste Figur dieses Stils ist Männlich und sitzend, von Alabaster welcher bey Theben gebrochen wurde, und ist größer als die Natur: der Stuhl auf welchem sie sitzt, ist ohne der Lehne, 4 Palme hoch, welches die Größe derselben mit anzeigen kann, und hinten und vorne am Stuhle stehen Hieroglyphen. Ferner ist ein Anubis von Granit in Lebensgröße anzuführen, mit einem Kopfe welcher zu gleich etwas von einem Löwen, von einer Katze und vom Hunde hat: der Hinter-Kopf ist mit einer Egyptischen Haube bedeckt, und auf dem Kopfe erhebet sich ein sogenannter Nimbus einen Palm hoch. Es befindet sich auch hier unter andern eine mit untergeschlagenen Beinen auf die Knie sitzende Weibliche Figur, in Lebensgröße, von schwarzen Granite, welche drey kleine erhoben gearbeitete Figuren vor sich hält. Derjenige welcher sie für den Athanas. Kircher in seinem Egyptischen Oedipo gezeichnet, hat sich begnügt, an statt dreyer Figuren nur eine einzige zu setzen. Es stand dieses Werck ehemahls zu Rignano, auf der Straße nach Loretto.

Der folgende und spätere Stil der Egyptischen Kunst ist von dem Aelteren Stile sehr verschieden, welches billig hätte von denen sollen bemerkt worden seyn, die sich unterfangen haben, von der Kunst dieses Volks zu schreiben. Es ist zu glauben, daß die Egyptische Künstler unter der Persischen Regierung, da sie mehr Verkehr mit den Griechen als vorher hatten, sonderlich aber nachher unter den Königen aus Griechischen Geblüte, die Werke der Kunst von Griechischen Künstlern nachzuahmen angefangen haben. Und dieses sehen wir Erstlich in der Bildung, die in den Köpfen der Figuren dieses Stils den Griechischen Köpfen ähnlicher kommt; auch Hände und Füße sind mehr nach der Natur gebildet. In der Villa, von welcher wir reden, sind zwar Statuen aus dieser Zeit, aber ohne eigene Köpfe, Hände und Füße, und ich muß hier zum Beweiß eine weibliche Figur von Basalt und unter Lebensgröße im Campidoglio anführen. Was die Zeichnung betrifft, so ist dieselbe an den mehresten Statuen nicht verschieden von dem ältesten Stile, an einigen aber ist es der Stand. In der Bekleidung aber ist ein mercklicher Unterschied: denn Erstlich zeigt sich an den Weiblichen Figuren dieser Art ein Unterkleid von leichten Zeuge, welches über die Hüften kann angeleget seyn, und ein anderes welches wie ein Oberhemde ist, und die Brüste bedeckt bis am Halse; ferner ein Rock mit kurzen Ermeln, welcher bis unter die Brüste gehet, und außerdem ein Mantel. Dieser ist an einer Figur in Lebensgröße dieser Villa an zwey seiner Enden über die Schultern gezogen; das eine Ende ist um die eine Brust unten herum genommen und mit dem andern Ende zwischen den Brüsten zusammen gebunden, so daß zugleich der Rock unter die Brüste durch dieses Band gehalten, und in die Höhe gezogen wird. Hierdurch ziehen sich an dem Rocke Falten, welche aufwärts von beyden Seiten, auf den Lenden und Beinen gezogen werden, und von den Brüsten herunter hängen zwischen den Beinen ein paar senckrechte Falten. Diese Figuren sind ohne Hieroglyphen.

Die Nachahmungen Egyptischer Werke sind zur Zeit Kayser Hadrians gemacht, und leicht

zu kennen, so wohl an der Bildung, als an der Zeichnung und Kleidung. Die schönsten Werke dieser Art in dieser Villa sind zwo Weibliche Figuren in schwarzen Marmor, und eine Männliche Figur in Roßo antico, an welcher die Beine und Arme noch nicht ergänzt sind. Diese scheint einen Egyptischen Antinous vor zustellen, wie der fälschlich sogenannte Götze von weißen Marmor im Campidoglio; ja die zwo große Statuen von röthlichen Granite zu Tivoli sind nichts anders als Statuen dieses Lieblings, welches ich in der Geschichte der Kunst, wider die gemeine Meinung, zu erweisen suchen werde.

In der Zwayten Classe der Hetrurischen Kunst werde ich allgemeine Anmerkungen über eine Statue und über eine erhobene Arbeit machen, so wohl in Absicht der Bildung, als Zeichnung und Bekleidung. Die Statue ist von Marmor, und scheint einen Hetrurischen Priester vorzustellen. Die erhobene Arbeit mit Figuren beynahe groß wie die Natur, welche man vor das älteste erhobene Werck in Rom halten kann, stellet eine sitzende Göttin vor, deren erhabenen Stand der Fußschemmel anzeigt /: denn andere Kennzeichen der Göttlichkeit hat dieselbe nicht :/ Diese hält ein Kind in Händen, und vor ihr stehet die Mutter, welche an den Gängel-Band des Kindes faßt; neben derselben stehen ihre zwo junge Töchter von verschiedenen Alter und Größe: die Göttin kann vielleicht Rumilia, die Vorsteherin säugender Kinder seyn, oder auch Juno Lucina.

Ich würde in einer allgemeinen Abhandlung, so wie bey den Egyptern, einen älteren und späteren Hetrurischen Stil bemerken, da aber von diesem Zwayten Stile keine Werke bis itzo in der Villa befindlich sind, so will ich mich hier auf den Aelteren Hetrurischen Stil einschränken, und kürzlich die Eigenschaften deßelben in der Bildung, Zeichnung des Nackenden und in der Bekleidung anzeigen.

Was die Bildung der Köpfe so wohl der Statue als der Figuren auf dem erhobenen gearbeiteten Werke betrifft, so ist die Form des Ganzen nicht weniger als der Theile den Egyptischen Köpfen sehr ähnlich: die Augen liegen mit der Stirn gerade, sind an der Göttin, der Mutter des Kindes und an ihren Töchtern platt oder gedruckt und etwas in die Höhe gezogen, und das Kinn ist kleinlich.

Die Zeichnung des Nackenden gehet wenig in Bogen oder gesenckten Linien und der Stand ist gerade und steif, und auch hierinn sind die Hetrurische Figuren in gewißen Maße den Egyptischen ähnlich, welches Strabo allgemein bemerkt.

In der Bekleidung ist ebendaßelbe Systema der Zeichnung: die Falten angeführter Figuren, sonderlich auf dem erhobenen Werke, gehen alle in schnurgeraden, senkrechten und parallel laufenden Linien. An dem vermeinten Priester sind die Ärmel des Unterkleides in gebrochene Falten gelegt, nach Art der in Deutschland bekannten Laternen von Papier, und dieses ist gewöhnlich an den mehresten Hetrurischen, sonderlich Weiblichen Figuren. Die Haare der erhobenen Figuren sind in ein sogenanntes Netz geschlagen, wie bey den Alten, und noch itzo in Italien gebräuchlich ist. Die Haare der Statue sind gekräuselt und gelegt, wie man es an anderen Figuren der Künstler dieses Volcks siehet. Auf der Stirn sind sie wie Schnecken-Häuser gekräuselt; vorne auf die Achseln herunter hängen auf jeder Seite zwo lange Strippen, welche Schlangenförmig, aber eng zusammen gebrochen sind. Die Hinter-Haare welche unten gerade geschnitten sind, endigen sich, lang von dem Kopfe gebunden, unter dem Bande, in vier langen Locken, welche dicht zusammen liegen, in der Gestalt eines Haar-Beutels. Eben so sind die hintere Haare der Pallas, von welcher ich im folgenden Stücke zu reden habe.

Die Dritte Classe der Griechischen Kunst wäre ein sehr weites Feld, wenn ich mich in Betrachtung über die Werke derselben in dieser Villa einlaßen wollte. Sie begreifen aber, mein Freund, daß dieses keine Abhandlung für Briefe ist, welche von Rom nach London zu gehen haben. Ich will mich begnügen, Ihnen eine Statue bekannt zu machen, welche nach der Giustinianischen Pallas die älteste Statue in Rom scheint, wenigstens eben so alt, als die Niobe seyn

kann; ich glaube, es sey dieselbe aus derjenigen Zeit, in welche man den hohen Stil der Kunst zu setzen hat. Dieses ist eine Pallas in etwas mehr als Lebensgröße.

Um mich deutlich zu erklären, muß ich hier die verschiedene Alter und Stile der Griechischen Kunst anzeigen, deren Vier zu setzen sind: der ältere Stil, welcher etwa bis gegen die Zeiten des Phidias gedauret hat; der andere bis auf den Praxiteles, und diesen kann man den Hohen Stil nennen; der dritte welcher bis an das Ende der Freyheit von Griechenland geblühet, und diesen nenne ich den Schönen Stil; der vierte, in welchem die Kunst sich neigte und fiel. Die Albanische Pallas wäre nach meiner Meinung in die Zeit bis auf den Praxiteles zu setzen: denn sie kann nicht von späteren Künstlern, die das Gefällige mehr als das Erhabene sucheten, gearbeitet seyn. Dieses schließe ich aus dem Kopfe derselben, in welchem, bey aller seiner erhabenen Schönheit, sich eine gewisse Härte zeigt. Das Oval deßelben ist etwas magerer, als es in einem solchen Ideal seyn sollte, die Wölbung unter dem Kinne gehet platt, und die Fügung des Kopfes und des Halses ist zu schneidend angegeben. Man könnte an diesem Kopfe eine gewisse Gratie zu sehen wünschen, welche derselbe durch mehr Rundung und Lindigkeit angezeigter Theile erhalten würde. Dieses ist vermuthlich diejenige Gratie, welche Praxiteles seinen Werken zuerst gab. Das Urtheil von diesem Kopfe kann um so viel richtiger seyn, da derselbe, nebst dem Kopfe des Apollo im Belvedere, vielleicht der einzige in der Welt ist, den wir in deßen ursprünglichen Schönheit sehen, an welchem auch die feinste Oberhaut nicht durch einen scharfen Hauch verletzt worden. Das obere Gewand dieser Statue ist ein Mantel, welcher Tuch vorstellet, wie die große Falten deßelben deutlich anzeigen, und ist so meisterhaft geworfen, daß auch in Absicht des Gewandes wenig Statuen derselben beyzusetzen sind. Ich merke insbesondere an, daß dieser Mantel nach einem von Tuch gemacht ist, wie es alle Mäntel der Weiblichen so wohl als Männlichen Figuren seyn müssen: dieses wird einem jeden, welcher die Werke der Alten siehet, augenscheinlich seyn. Ein Französischer itzt lebender Bildhauer^{209a} hätte daher nicht allgemein von nichts als von feinen und durchsichtigen Gewändern der Griechischen Figuren reden sollen, so daß es scheint, er habe an keiner ein Gewand von Tuch bemerkt. Es scheint derselbe nur an die Farnesische Flora und an ähnlich bekleidete Figuren gedacht zu haben: diese aber haben nichts als das Unterkleid oder das Hemde, und dieses nur von leichten Zeuge.

Ich muß Ihnen, mein Freund, sagen, Komme und Siehe: denn es ist schwer, Ihnen einen deutlichen Begriff von der Albanischen Villa, welche Sie vor fünf Jahren noch sehr unvollkommen gesehen, zu geben. Ich glaube auch, daß Sie das glückliche Italien nach Ihren vollendeten weiten Reisen noch einmahl zu genießen trachten werden, und alsdenn wünsche ich, daß wir beyde in unserem Vaterlande, Sie in dem gemeinschaftlichen, Ich in demjenigen, welches es mir durch Wohlthaten geworden ist, den Sitz unserer Ruhe, frölich, geliebt und geachtet, finden mögen. Leben Sie wohl.

Rom, den 11^{ten} April 1761.

3. Winckelmanns Beschreibung der Villa Albani in den „Anmerkungen für Berg und Werthern“, Sommer 1762²¹⁰

Villa Albani

La raccolta, che il Cardinale Alessandro Albani ha fatto in questa Villa, fabbricata da Lui è stupenda. Ne' Portici, nel Palazzo e nel Giardino sono messe in opera piu di 180 Colonne di Granito, di Alabastro, di Porfido, e di marmo, e quasi tutte di solo fuso, fra le quali due di giallo antico attraggono gl'occhi di tutti, e sono le più belle del mondo.

^{209a} Br. II S. 139 Nr. 400: Falconet Reflex. sur la Sculpture, Paris 1761. S. 52. 58.

²¹⁰ Zitiert nach: Br. IV, S. 29, Nr. 6.

Il Palazzo ha un gran Portico lastricato di quadrelli di marmo bianco e nero, nei cui gran Nicchioni sono disposte statue de' Cesari, e la più rara e unica è di Domiziano scoperta quatri anni fa.

Ne' Portici, che fiancheggiano il Palazzo sono parimente statue nelle Nicchie, e incontro busti di Capitani celebri da una parte, e di Filosofi e Poeti antichi dall'altra.

In contro al Palazzo è un Portico mezzo circolo con una loggia in mezzo fatta a volta tutta d'intorno ornato di statue Egizzie, e in mezza sta seduta una Deità Egizia di Alabastro Tebaico più grande del vero.

Nella galleria del Palazzo e nel soffitto è il stupendo Parnasso con due ovati laterali dipinto a fresco del celebre Mengs. I pilastri sono di marmo dorato, e dorato e tutto il fregio, e la cornice che gira attorno. Ne' vani fra le finestre sono incastrati Bassorilievi con figure di grandezza quasi naturale, e nei due Nicchioni opposti, il cui fondo è di Cristallo, sono due delle più belle Statue donnesche, e panneggiate di tutta l'Antichità. L'una è Pallade la cui testa è con quella della Niobe la più idea di bellezza.

Il Gabinetto d'Antichità con tutti ornamenti dorati è pieno di teste di marmo con Busti antichi d'Alabastro e Porfido. Fra le figure di Bronzo tiene il primato lo stimato Apollo col Mercurio di bronzo a Portici, sopra tutte le altre figure di Metallo. L'Apollo sta insidiando una Lucertola, ed è copiato da un consimile Apollo di Prassitele, cognominato dagl'Antichi Sauroctonon (che amazza una Lucertola). Due altre statue di Apollo nel medesimo Atto si vedono in Villa Borghe- se e l'una è bellissima, e di perfetta conservazione.

In un tempietto jonico di quattro Colonne composto di pezzi antichi sta una Dia Efesia.

4. Winckelmanns Beschreibung der Landschaften des Antinouszimmers in der Villa Albani in dem „Versuch einer Allegorie“ 1766²¹¹

Beschreibung der Landschaften des Antinouszimmer

Da der Herr Cardinal Alexander Albani ein Zimmer des Palastes in seiner Villa von Rom nicht mit müßigen und leeren Landschaften wollte ausmalen lassen, wurden in dasselbe Geschichten und zwar römische angebracht, die vornehmlich auf das Landleben und auf große vollendete Gebäude deuten können. Die Gemälde in den Landschaften und Aussichten sind folgende. Das eine ist Scipio Africanus, welcher in seiner Villa bei Liternum am Meere von Räubern angefallen wurde, die sich ihm zu Füßen werfen, da er sie anredete; Scipio ist aus verschiedenen Köpfen kenntlich. Das zweite ist der Consul und Redner Quintus Hortensius, wie er die Ahornbäume seiner Villa vor Rom mit Wein begießet, welches er alle Tage mit eigener hand zu thun pflegte; das Brustbild mit dessen Namen ist in eben dieser Villa. Das dritte Gemälde ist Lucullus, bei welchem sich der große Pompejus und Cicero des Morgens eben denselben Tag zum Essen einladeten, um jenen in Verwirrung zu setzen. Er ließ ihnen aber wider ihr Erwarten die Wahl, auf welchem seiner nahen Landhäuser es ihnen am gefälligsten sei; und da dasjenige, welches Apollo hieß, vorgeschlagen wurde, that Lucullus nichts weiter als ein Mittagessen ankündigen, denn dessen Landhäuser waren so eingerichtet, daß die Kosten einer Mahlzeit daselbst auf einen bestimmten Fuß gesetzt waren, und er blos nöthig hatte, sagen zu lassen, daß er zum Essen kommen wollte. Des Pompeius und des Cicero Bildnisse sind bekannt; das Brustbild, welches diesen vorstellet in dem Palaste Mattei, hat den wahren alten Namen auf dem Fuße desselben eingehauen. Das vierte Gemälde stellet den Marcus Agrippa vor, welcher Rom mit prächtigen

²¹¹ J. J. Winckelmann, Versuch einer Allegorie, Dresden 1766, S. 28–29.

Gebäuden auszierete und mit Wasserleitungen versehe, und dieser übersieht mit einem Baumeister den Plan einer Wasserleitung: der beynahe kolossalische Kopf derselben von Marmor ist im Campidoglio. Das fünfte Gemälde ist Virgilius, welcher dem Augustus und der Livia auf einem Landhause die Aeneis vorlieset. Das sechste ist Seneca, Agrippina und der junge Nero. Das siebente ist der Abschied der Königin Berenice vom Titus, welches zu einer besonderen Deutung von mir gewählt wurde. Das achte Gemälde ist Hadrianus mit einem Plan seiner Villa bei Tivoli in der Hand, und neben ihn stehet Antinous, auf dessen Achsel sich der Kaiser lehnet.

5. *Giuseppe Vasis Beschreibung der Villa Albani, 1761*²¹²

XXV

Tavola centonovanta, della Villa Albani fuori di Porta Salaria

Prima di allontanarci da questa contrada, e di andare in cerca del resto delle altre ville, che rimangono da osservare, è convenevole cosa uscire un'altra volta fuori della Città, per ritrovare la villa, che attualmente stà erigendo con somma magnificenza l'Eminentissimo Signor Cardinale Alessandro Albani Nipote degnissimo del gran Pontefice Clemente XI. la quale, sebbene non sia ancora terminata, e condotta secondo l'idea grande di quell' Emo Principe, con tutto ciò non devo lasciar di darne all'erudito Lettore almeno un semplice abbozzo, affinchè voglia incoraggiarsi ad uscire un quarto di miglio fuori di Porta Salaria, e visitare a suo tempo quell'ammirabile delizia.

Sono già circa anni dieci, che l'Eminenza sua principiò colla vasta sua idea a formare quella villa per suo diporto nei tempi disoccupati dalle gravi incombenze de' Principi, e dei Sovrani, i cui negozj tratta appresso la santa Sede. E perchè la sua profonda erudizione lo porta al soave diletto dell'antichità, non si è mai nel corso di quei anni stancato di fare ricerca, ed acquisto di statue antiche, di busti, di teste, di bassirilievi, d'iscrizioni, di colonne, di urne, di tazze di porfido, e di granito, e di qualunque altro genere di cose rare, e pregevoli, essendo fuori dell'immaginazione la copiosa e nobile raccolta, che ha fatto quel Principe Porporato, tanto più che col suo animo nobile e grande ha tirato a se tanto delle cose rare e pregevoli, quanto ne ha saputo trovare.

Quindi, non solo perchè a me riuscirebbe assai malagevole l'entrare in quel vasto seno di cose ancora non maturate, ed indefinite; ma molto più ancora perchè L'Eminenza Sua va pensando, dopo compita la villa di dare alla pubblica luce una esatta e magnifica dimostrazione di tutto, con maggior piacere degli eruditi, ed insieme dilettanti delle belle arti. Perciò sebbene l'Eminenza Sua si sia benignamente compiaciuta di accordarmi di poter fare quello, che mi aggrada, mi restringo a dimostrare solamente la magnificenza, con cui è costruito il nobilissimo casino, e quello, che già è in opera nella villa: senza trattenermi in divisare le superbe tappezzerie e nobili ornamenti, che sono nelle stanze, e gabinetti degli appartamenti, ed individuare tutte le statue, li busti, i bassirilievi, ed iscrizioni antiche, con quella grande farragine di cose rimarchevoli.

Il disegno della villa e del casino è stato concepito da Sua Eminenza medesima, gli ornamenti però sono disegno del Sig. Carlo Marchionni, il quale ha diretta la fabbrica, come quì la dimostro, con porzione del delizioso giardino. Le colonne grandi, che adornano il nobilissimo portico sono di numero 36. tutti di granito orientale, e le piccole numero 40. lustrate e pulite mirabilmente come nuove; i pilastri sono di marmo mischio, e di marmo sono ancora le statue antiche entro le nicchie, ed il pavimento similmente è di marmo tassellato. Le scale, li stipiti delle

²¹² G. Vasi, *Delle magnificenze di Roma antica a moderna*, Lib. X, Roma 1761, XXV.

porte, li cammini, e moltissimi ornamenti sono tutti di marmo. Altresì il portico, che sta di là dal giardino resta tutto guarnito di colonne e marmi antichi; ed il medesimo giardino è oltre modo adornato di statue, busti, bassirilievi, e di tazze maravigliose di granito, e di porfido, che un tempo servirono di ornamento ai bagni superbi degl'Imperatori, ed ora formano deliziose fontane a questa pregiatissima villa, nella quale di sole colonne antiche, e massicce se ne contano sin adesso 144. Poi si sta per mettere in opera un tempietto d'ordine Jonico con colonne scanellate, nel quale vien collocata una bella statua di Diana Efesia. Io invero sentiva assaissimo lodare le magnificenze di questa delizia da persone accorte, ed intendenti; ma quando osservai co'miei occhi l'opera, e la distribuzione di tante cose singolari, ne restai quasi sorpreso, desiderando di poter godere terminata quella magnificentissima villa, della quale altro non dico, se non, che se il resto di quella seguirà di simil gusto sopraffino, e di quella magnificenza sì eccedente, di certo supererà non solamente le ville moderne, ma forse ancora tutte le antiche.

6. *Verzeichnis der Beschreibungen der Villa Albani von 1757 bis 1798*

- 1757 Marie-Anne du Boccage, *Lettres de Madame du Boccage contenant les voyages en France, en Angleterre, en Hollandois et en Italie, faits pendant les années 1756, 1757 et 1758*, Dresde 1771, Brief 32, S. 271–275. Wiederabgedr. Br. IV, S. 403–404, Nr. 236.
- 1761 J. J. Winckelmann, *Descrizione della Villa dell'Em^o. Alessandro Albani*, Bayer. Staatsbibliothek München. Abgedr. S. 53–58 dieses Bandes.
- 1761 J. J. Winckelmann, *Sendschreiben an Stosch in London vom 10. April 1761*, Br. II, S. 134–139, Nr. 400. Wiederabgedr. S. 107ff. dieses Bandes.
- 1761 G. Vasi, *Delle magnificenze di Roma antica e moderna*, Lib. X, Roma 1761, XXV. Wiederabgedr. S. 112f. dieses Bandes.
- 1762 J. J. Winckelmann, *Anmerkungen für Berg und Werthern*, Sommer 1762, Br. IV, S. 29, Nr. 6. Wiederabgedr. S. 110f. dieses Bandes.
- 1763 F. Titi, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma 1763, S. 441–445.
- 1764 P. J. Grosley, *Nouveaux mémoires ou observations sur l'Italie par deux gentilhommes suédois*, Bd. 2, London 1764, S. 256–258.
- 1765 N. Roiseco, *Roma antica e moderna*, Bd. 2, Roma 1765, S. 295–299.
- 1766 J. J. Winckelmann, *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst*, Dresden 1766, S. 28–29. Wiederabgedr. S. 111f. dieses Bandes.
- 1766 J. Richard, *Description historique et critique de l'Italie*, Bd. 4, Paris 1766 (²1770), S. 209–215.
- 1767 R. Venuti, *Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna*, Bd. 2, Teil 2, Roma 1767, S. 1258–1262.
- 1769 J. J. Lalande, *Voyage d'un François en Italie. Fait dans les années 1765 & 1766*, Bd. 5, Venise/Paris 1769, S. 326–332.
- 1769/70 G. C. Cordara, *Alla Villa Albani fuori di Porta Salaria*, in: FzVA, S. 170–176.
- 1770 J. J. Volkmann, *Beschreibung der Villa Albani*, in: Ders., *Historisch-Kritische Nachrichten von Italien*, Bd. 2, Leipzig 1770, S. 820–825. Wiederabgedr. in: Br. IV, S. 405–408, Nr. 237.
- 1778 D. Magnan, *La ville de Rome ou Description abrégée de cette superbe ville*, Rome 1778.
- 1779 D. Magnan, *La città di Roma ovvero breve descrizione di questa superba città*, Bd. 1, Roma 1779 (Reprint 1980), S. 57–62 u. Tafel 31–34.

- 1785 St. A. Morcelli, *Indicazione antiquaria per la villa suburbana dell'eccellentissima casa Albani*, Roma 1785.
- 1785 M. Gaetano, *Iscrizioni antiche delle Ville e de' palazzi Albani raccolte e pubblicate con note*, Roma 1785.
- 1785/88 J. Andres, *Reisen durch verschiedene Städte Italiens in den Jahren 1785 und 1788 in vertrauten Briefen an seinen Bruder Don Carlos Andres*, Weimar 1792, Brief VII, S. 156–160.
- 1787 F. W. Ramdohr, *Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst*, Bd. 2, Leipzig 1787, S. 1–59.
- 1798 *Gesamtverzeichnis der von Napoleon beschlagnahmten Werke der Villa Albani*, 1798, in: E. Debenedetti (Hrsg.), *Il Cardinale Alessandro Albani e la sua Villa. Documenti. Quaderni sul Neoclassico*, 5, Roma 1980, S. 278–292.

ABKÜRZUNGS- UND LITERATURVERZEICHNIS

A	[Morcelli, Stefano Antonio]: Indicazione antiquaria per la villa suburbana dell' eccellentissima Casa Albani. Roma 1785. (anonym erschienen).
A ²	dass., 2. Aufl. besorgt von Carlo Fea. Roma 1803.
A ³	Morcelli, Stefano Antonio – Carlo Fea – Ennio Quirino Visconti: La villa Albani descritta. Roma 1869.
Allegorie	Winckelmann, Johann Joachim: Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst. Dresden 1766.
Allroggen-Bedel FzVA	Allroggen-Bedel, Agnes: 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. Berlin 1982, S. 301–380.
Art Bull	The Art Bulletin
Baumecker	Baumecker, Gottfried: Winckelmann in seinen Dresdner Schriften. Die Entstehung von Winckelmanns Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur vorhergehenden Kunsttheoretik mit Benutzung der Pariser Manuskripte Winckelmanns dargestellt. Berlin 1933.
Beschr.	Platner, Ernst – Carl Bunsen – Eduard Gerhard – Wilhelm Röstel – Ludwig Ulrichs: Beschreibung der Stadt Rom. Bd. III, 2. Stuttgart, Tübingen 1838.
Boccage	Boccage, Marie Anne du: Lettres de Madame du Boccage contenant les voyages en France, en Angleterre, en Hollands et en Italie, faits pendant les années 1756, 1757 et 1758. Dresde 1771.
Br.	Winckelmann, Johann Joachim: Briefe. In Verbindung mit Hans Diepolder hrsg. von Walther Rehm. 4 Bde. Berlin 1952–1957.
Bracci	Abbate Bracci: Lettera scritta di Roma al signor dottor Giovanni Lami. In: Ders., Nouvelle letterarie pubblicate in Firenze, l'anno 1754, XV, S. 501 ff.
Cat. somm.	Héron de Villefosse, Antoine – Etienne Michon: Catalogue sommaire des marbres antiques. Paris 1922. (Musée National du Louvre. Département des antiquités grecques et romaines.)
CIL	Corpus Inscriptionum Latinarum. Consilio et auctoritate Academiae Literarum Regiae Borussicae editum. Berolini 1862 ff.
DAI	Deutsches Archäologisches Institut, Rom.
Debenedetti	Il cardinale Alessandro Albani e la sua villa. Documenti. A cura di Elisa Debenedetti. Roma 1980. (Quaderni sul Neoclassico. 5.)
Descr.	Winckelmann, Johann Joachim: Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch dédiée à son Eminence Monseigneur le Cardinal Alexandre Albani. Florence 1760.
Diario Ordinario	Diario Ordinario della Stamperia di Chracas. Rom, Bibliotheca Vaticana.
EA	Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen nach Auswahl mit Text von Paul Arndt und Walther Amelung. München 1893 ff.
EAA	Enciclopedia dell' arte antica classica e orientale. Dir. di red.: Ranuccio Bianchi-Bandinelli. 7 Bde. Roma 1958–1966.
FNH	Winckelmann, Johann Joachim: Florentiner Nachlaßheft. Manuskript. Florenz, Archivio della Società Colombaria. Inv.Nr. 401.
Furtwängler-Wolters	Furtwängler, Adolf: Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I. zu München. 2. Aufl. besorgt von Paul Wolters. München 1910.
FzVA	Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung. Hrsg.

- von Herbert Beck und Peter C. Bol. Berlin 1982. (Frankfurter Forschungen zur Kunst. 10.)
- Gaus Gaus, Joachim: Carlo Marchionni. Ein Beitrag zur römischen Architektur des Settecento. Köln, Graz 1967. (Studi italiani. 9.)
- Gedanken Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. Dresden 1755. 2. Aufl. 1756.
- GKA Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden 1764.
- GKA-Anm. Winckelmann, Johann Joachim: Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden 1767.
- Grosley Grosley, Pierre Jean: Nouveaux mémoires, ou observations sur l'Italie et sur les Italiens par deux gentilshommes suédois. Traduits du suédois. 3 Bde. Londres 1764.
- Guida Ruesch Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli, compilata da D. Bassi, E. Gabrici, L. Mariani, per cura di A. Ruesch. Napoli 1908.
- GVerz. Gesamtverzeichnis der beschlagnahmten Werke, 1798. In: Il cardinale Alessandro Albani e la sua villa. Documenti. A cura di Elisa Debenedetti. Roma 1980, S. 278–292. (Quaderni sul Neoclassico. 5.)
- Helbig⁴ Helbig, Wolfgang: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. 4. Aufl., hrsg. von Hermine Speier. 4 Bde. Tübingen 1963–1972.
- Helbig, W. Helbig, Wolfgang: Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens. Leipzig 1868.
- Himmelmann Himmelmann, Nikolaus: Winckelmanns Hermeneutik. Mainz, Wiesbaden 1971. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Jahrgang 1971. 12.)
- Howard Howard, Seymour: Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth-Century Restorer. New York, London 1980.
- Jb Dt Arch I Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts.
- Jb H Kslg Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen.
- Justi 1871 A Justi, Carl: Der Kardinal Albani. In: PrJb 28, 1871, H. 3–4, S. 248–264 und 337–353.
- Justi 1871 B Justi, Carl: Ein Manuskript über die Statuen im Belvedere. In: PrJb 28, 1871, H. 6, S. 581–609.
- Justi 1943 Justi, Carl: Winckelmann und seine Zeitgenossen. 2 Bde. 4. Aufl. Leipzig 1943.
- JWCI Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.
- Kl. Schriften Winckelmann, Johann Joachim: Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe. Hrsg. von Walther Rehm, mit einer Einleitung von Hellmut Sichtermann. Berlin 1968.
- Lalande [Lalande, Joseph Jérôme le Français de]: Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766. Bd. V. Venise, Paris 1769, S. 326–332.
- Liebenwein 1981 Liebenwein, Wolfgang: Der Portikus Clemens XI. und sein Statuenschmuck. Antikenrezeption und Kapitolsidee im frühen 18. Jahrhundert. In: Antikensammlungen im 18. Jahrhundert. Hrsg. von Herbert Beck, Peter C. Bol, Wolfram Prinz, Hans v. Steuben. Berlin 1981, S. 73–118.
- Liebenwein FzVA Liebenwein, Wolfgang: Die Villa Albani und die Geschichte der Kunstsammlungen. In: Forschungen zur Villa Albani. Hrsg. von Herbert Beck und Peter C. Bol. Berlin 1982, S. 461–505.
- Magnan Magnan, Dominique: La Città di Roma. Bd. I, Roma 1779. Reprint 1980.
- Mon. in. Winckelmann, Johann Joachim: Monumenti antichi inediti. Spiegati ed illustrati. 2 Bde. Rom 1767.
- Oechslin Oechslin, Werner: Bildungsgut und Antikenrezeption des frühen Settecento in Rom. Studien zum römischen Aufenthalt Bernardo Antonio Vittones. Zürich, Freiburg 1972.

- Pd'E. Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione. 5 Bde. Napoli 1757–1779.
- PrJb Preußische Jahrbücher
- RE Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung hrsg. von Georg Wissowa. Stuttgart 1893 ff.
- Reinach, RP. Reinach, Salomon: Répertoire de peintures grecques et romaines. Paris 1922.
- Reinach, RR. Reinach, Salomon: Répertoire de reliefs grecs et romains. 3 Bde. Paris 1909 bis 1912.
- Richard Richard, Jérôme: Description historique et critique de l'Italie. 4 Bde. Dijon, Paris 1766. 2. Aufl. 1770.
- Röm. Mitt. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung.
- Röttgen 1973 Röttgen, Steffi: Storia di un falso: il Ganimede di Mengs. In: Arte illustrata 6, 1973, S. 256–270.
- Röttgen 1977 Röttgen, Steffi: Mengs, Alessandro Albani und Winckelmann. Idee und Gestalt des Parnass in der Villa Albani. In: Storia dell'Arte 30/31, 1977, S. 87–156.
- Röttgen FzVA A Röttgen, Steffi: Die Villa Albani und ihre Bauten. In: Forschungen zur Villa Albani. Hrsg. von Herbert Beck und Peter C. Bol. Berlin 1982, S. 59–122.
- Röttgen FzVA B Röttgen, Steffi: Alessandro Albani. In: Forschungen zur Villa Albani. Hrsg. von Herbert Beck und Peter C. Bol. Berlin 1982, S. 123–152.
- Röttgen FzVA C Röttgen, Steffi: Dokumentation zur Villa Albani. In: Forschungen zur Villa Albani. Hrsg. von Herbert Beck und Peter C. Bol. Berlin 1982, S. 153–165.
- Röttgen FzVA D Röttgen, Steffi: Eine unbekannte Beschreibung der Villa Albani von Giulio Cesare Cordara. In: Forschungen zur Villa Albani. Hrsg. von Herbert Beck und Peter C. Bol. Berlin 1982, S. 166–184.
- Roisecco Roiseco, Niccola: Roma antica e moderna. Bd. 2. Roma 1765.
- Schefold, Wände Schefold, Karl: Die Wände Pompejis. Berlin 1957.
- Schröter FzVA Schröter, Elisabeth: Die Villa Albani als Imago mundi. Das unbekannte Fresken- und Antikenprogramm im Piano Nobile der Villa Albani. In: Forschungen zur Villa Albani. Hrsg. von Herbert Beck und Peter C. Bol. Berlin 1982, S. 185 bis 299.
- Schudt Schudt, Ludwig: Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert. Wien, München 1959. (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana. 15.)
- Schulz Schulz, Arthur: Winckelmann und seine Welt. Berlin 1962. (Winckelmann-Gesellschaft. Stendal. Jahresgabe 1961.)
- Sendschreiben Winckelmann, Johann Joachim: Sendschreiben von den Herculianischen Entdeckungen an den Herrn Heinrich Reichsgrafen von Brühl. Dresden 1762.
- Stoll Stoll, Heinrich Alexander: Winckelmann, seine Verleger und seine Drucker. Berlin 1960. (Winckelmann-Gesellschaft, Stendal. Jahresgabe. 1960.)
- Tibal Tibal, André: Inventaire des manuscrits de Winckelmann déposés à la Bibliothèque Nationale. Paris 1911.
- Titi Titi, Filippo: Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma. Roma 1763.
- Vasi Vasi, Giuseppe: Delle magnificenze di Roma antica e moderna. Lib. IX–X. Roma 1759–1761.
- Venuti Venuti, Rudolfo: Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna. Bd. 2. Roma 1767.
- Verz. Ferdinand Verzeichnis der von Ferdinand IV beschlagnahmten und der Familie Albani zurück-
erstatteten Werke. 1800. In: Il cardinale Alessandro Albani e la sua villa. Docu-
menti. A cura di Elisa Debenedetti. Roma 1980. S. 302–308. (Quaderni sul Neo-
classico. 5.)
- W Winckelmann
- WallRJb Wallraf-Richartz-Jahrbuch

- Wegner Das römische Herrscherbild. Hrsg. von Max Wegner. Berlin 1939 ff. (Archäologisches Institut des Deutschen Reiches.)
- Zänker Zänker, Jürgen: Die „Nuova Pianta di Roma“ von Giovanni Battista Nolli (1748). In: WallRjb XXXV, 1973, S. 309–342.
- Zeller Zeller, Hans: Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere. Zürich 1955. (Züricher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte. 8.)

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1. Relation an G. L. Bianconi, 29. 7. 1758 („Quinta Relazione“). Handschrift Winckelmanns. Erste Seite. München, Bayerische Staatsbibliothek, Oefeleana 394.
- Abb. 2. Descrizione della Villa dell' Em^o. Alessandro Albani. Handschrift Winckelmanns. Erste Seite. München, Bayerische Staatsbibliothek, Oefeleana 394.
- Abb. 3. Andreas Felix von Oefele. Kopie nach einem Ölgemälde von Georg Desmarées. München, Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung.
- Abb. 4. Relation an J. A. G. Graf Wackerbarth-Salmour [15. 11. 1760] („Copie d'une Lettre de mr. Winckelmann à Mr. le Comte de Wackerpart. 1761“). Abschrift von Oefeles Hand. Erste Seite. München, Bayerische Staatsbibliothek, Oefeleana 394.
- Abb. 5. Zwei pompejanische Gemälde mit Schreibzeug. Neapel, Mus.Naz. Nach J.-M. Croisille, *Les natures mortes campaniennes* Taf. 109. (Zu „due pitture piccoli“)
- Abb. 6. Serapis-Statue. Neapel, Mus.Naz. Nach DAI Rom Neg. 66.2616. (Zu „una statua mediocre“)
- Abb. 7. Juppiter und Ganymed. Gemälde von A. R. Mengs. Rom, Galleria Nazionale dell' Arte Antica. Nach Art Bull 54, 1972, 300 Abb. 1. (Zur 3. Relation an J. A. G. Graf Wackerbarth-Salmour)
- Abb. 8. Venus-Statue des Menophantos. Rom, Mus.Naz. Romano. Nach DAI Rom Neg. 76.1992. (Zu „Venere col nome dell'artefice Menofante“).
- Abb. 9. Kopffragment einer Replik des sog. Idolino, Basalt. Rom, Vatikan. Museen, Magazin. Nach DAI Rom Neg. 6688. (Zu „schianto di testa di Basalte“)
- Abb. 10. Isis-Priester, früher als Scipio benannt. Rom, Palazzo Rospigliosi. Nach DAI Rom Neg. 61.1649. (Zu „Scipione nel Palazzo Rospigliosi“)
- Abb. 11. Büste der Arsinoe oder Berenike. Rom, Villa Albani. Nach EA 4306. (Zu „una testa donnesca“)
- Abb. 12. Kopf des Serapis. Rom, Villa Albani. Nach EA 4313. (Zu „una testa di Giove Serapi“)
- Abb. 13. Mosaik mit Befreiung der Hesione. Rom, Villa Albani. Nach DAI Rom Neg. 3109. (Zu „un piccolo Musaico“)
- Abb. 14. Relief mit Büste des Antinous. Rom, Villa Albani. Nach DAI Rom Neg. 84.6476. (Zu „Busto d'Antinoo“)
- Abb. 15. Statue der Ephesischen Artemis. Rom, Villa Albani. Nach EA 4147. (Zu „Diana Efesia“)
- Abb. 16. Statue eines Flußgottes. Rom, Villa Albani. Nach EA 3693. (Zu „Nilo appoggiato su una Sfinge“; es handelt sich jedoch nicht um diesen Nil, sondern um einen später in diesem Kommentar erwähnten Flußgott)
- Abb. 17. Kanopus, Basalt. Rom, Villa Albani. Die Blätter vor dem Sockel der verlorenen Krone sind eine falsche Zutat aus der Zeit nach Winckelmann. Nach EA 4325. (Zu „I Canopi“)
- Abb. 18. Griechisches Grabrelief, sog. Leukothea-Relief. Rom, Villa Albani. Nach DAI Rom Neg. 35.631. (Zu „un Bassorilievo“)
- Abb. 19. Athena-Statue. Neapel, Mus.Naz. Nach DAI Rom Neg. 69.677. (Zu „Pallade“)
- Abb. 20. Bronzestatuette des Apollon Sauroktonos. Rom, Villa Albani. Nach H. Brunn – F. Bruckmann, *Denkmäler der griech. und röm. Skulptur* Taf. 234. (Zu „Sauroctonon“).
- Abb. 21. Relief mit Tempel-Fassade. Rom, Villa Albani. Nach EA 4526. (Zu „Un Genio alato“)
- Abb. 22. Sog. Kitharöden-Relief. Rom, Villa Albani. Nach Alinari 27716. (Zu „deità donnesche“)
- Abb. 23. Relief von römischem Grabbau. Rom, Villa Albani. Nach EA 4529. (Zu „Comico“)
- Abb. 24. Sarkophag-Relief mit Zirkusrennen. Rom, Villa Albani. Nach EA 4019. (Zu „un Aurigatore Circense“)
- Abb. 25. Ansicht der Villa Albani um 1762/63. Stich von G. B. Piranesi. Nach FzVA Taf. 12.
- Abb. 26. Villa Albani von Süden. Nach FzVA Taf. 10.

6. 29 Lugl 1758.

Quinta Relazione

I. Nuove Scoperte Erodenensi

- I. Si sono trovate due Pitture piccole bellissime e conservatissime. Vi sono rappresentati Papii nelle loro Ciste in loro apertori. Uno de' Papii messo voltato è scritto. Tabbella parimente scritta, calamaro penna e palidesta, borsa con quattrini, un'altra tavola in forma di onesta missione scritta per dritto e per traverso in questa maniera



Ma il carattere di esso sia difficile a leggersi perche è nero sopra nero parlando di quello della tavoletta. Si sta scrivendo adesso un'altra pittura.

- II. Il quarto Volume è voltato e come andavo dubitando del nome di Metro. Doro o convosi quattre volte, è dell'istesso Filademo, di cui sono tre precedenti. E' l'altro volume della Retorica compagno a quello che si sta trascrivendo.

Finito questo hanno dato mano a due altri. L'uno è rimasto col suo frontispizio, cosa particolare ed inaspettata; ma perche è uno di quei Volumi che non sono ridotti in carbone, e per conseguenza l'umido ha avuto più attività sopra di questi che sopra gli altri che sono carbone, onde ha contratto certa muffa che attacca tenacemente un foglio all'altro, lo svolgere si rende difficilissimo e la debolezza de' fogli non regge alla minima impressione o tocco, tanto che si faccia per separarli. Il frontispizio è in carattere majuscolo, ma franto e interrotto, e bisognando cavarlo a pezzi non si può leggere finche non sia tutto riunito. Quello che mi scrive non ha potuto arrivare a leggere altro che il nome ΦΑΝΙΑC. Gli Accademisti di S. M. sono d'avviso che potrebbe essere il nome d'un Autore. Dopo il frontispizio è venuto un foglio di papiro non scritto e si stava attualmente lavorando per arrivare al principio della Trattazione medesima.

L'altro Volume è d'un bellissimo carattere e chiaro, e perche è uno che di quelli che hanno passato la fiera borrascia, è corvato, e voltato viene in questa maniera



dopo alcune voltate seguitora da cima a fondo

- III. Si e trovato un pavimento bello all'ultimo segno per il disegno non però di figure, per la pietra per il lavoro e per la vivezza de' colori e la conservazione.
- IV. Oltre di ciò si sono trovate varie cose: le più particolari sono: Una bella bolla d'oro ben conservata. Vari anelli d'oro e intagli. Medaglie d'argento e tre d'oro. Una seggetta, e come è verisimile, armilla à girata di serpe d'argento. Vari strumenti di sacrifici. Frammenti moltissimi non mai veduti d'una ma-

Descrizione della Villa dell' Em.^o Alessandro Albani

1.

La Villa dell' Em.^o Alessandro Albani situata fuori la Porta Salara rassomiglia ancora a un Quadro disegnato con tutta la maestria dell'Arte, e con un' alto sapore del Bello, a cui manca però l'ultimo rifiorimento: vi sono le macchie principali, e la gradazione delle tinte coll' armonia del chiaroscuro; si sospira che il gran Maestro suo gli potesse dare quelle sfumature di contorno e sfumature di ombre che rendono compita la magia del Colorito. Per questo motivo non si può dare di questa Villa quella descrizione esatta che corrispondesse alla gran Opera.

Il preggio di questa Villa consiste tanto nel sito aperto e ventilato, nella veduta vaghiissima da ogni parte, e nelle fabbriche magnifiche, quanto ne' Monumenti antichi raccolti con infinito studio e con spesa grandissima, i quali sono così bene adattati che un miglior ordine e metodo dubito che possa farsi. Ma vi sono delle Statue di primo rango non finite ancora a risarcirsi, ed altre aspettano negli studi de' Scultori, con una selva di Erme o Termini, per essere disposte e messe in opera. In questa gran Raccolta d'ogni sorte trova il Letterato e l'Antiquario da esercitare la sua sagacità e letteratura; vi trova l'Artefice a riscaldarsi la fantasia, a ricavarne i dee di bellezza, finezza di disegno, ed a farsi ricchezze nella mente d'infiniti soggetti della Mitologia sacra e Storica.

Non mi affumo che di dare un piccolo saggio di questa Villa, parlando in primo luogo della disposizione della parte principale e delle Fabbriche, accennando poi li monumenti particolari di Scultura delle tre Nazioni, che in essa si son rese distinte; al terzo darò qualche cenno di altre Statue, di Bassirilievi più singolari, e di soggetti poco comuni di Mitologia e di quelli che riguardano i Costumi, che vi si trovano sparsi ne' Bassirilievi.

La disposizione di tutta la Villa non può disegnarsi in carta, senza essere prolisso; mi restringo alla parte principale, la quale può dare idea del Tutto. Questa parte fatta a palchetti, ossia tre gran Porterre, è compresa tra il Palazzo e sui Portici laterali, e tra un altro Portico semicircolare situato dirimpetto.

Il Palazzo ha un Portico con nove archi in facciata e due archi laterali, (questi due chiusi con finestroni) fiancheggiati ogni uno di due colonne di 18 $\frac{1}{2}$ palmi alte, alternativamente di



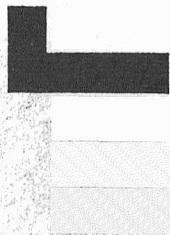
Abb. 3. Andreas Felix von Oefele. Nach Georg Desmarées

Copie d'une Lettre de Mr. Winckelmann à quaria diedi qualche cenno
 Al le Comte de Wacker. d'una scoperta insigne tenuta in
 -part. 1761.

Nell'ultima mia notizia anti-
 gran segretezza, a segno che ne an-
 che giunsi a sapere di qual specie
 Ella fosse figurandomi, come era
 probabile, qualche bellissima Statua
 o Basorilievo. Non potei darmi ne
 pace né riposo prima d'averne il
 sufficiente lume, ed io seppi che la
 scoperta era Pittura antica, al
 pregio della quale non arrivasse ni-
 una che sia mai comparsa alla
 luce, e finalmente ebbi la sorte
 di vederla.

Io non rimasi più sorpreso all'as-
 petto della bellezza ideale e sovrana
 dell' Apollo di Belvedere, né
 all'espressione, alla scienza, ed
 alle finanze d'arte che rendono
 inimitabile il Laocoonte, di quanto
 mi senti quasi tratto fuor di me
 stesso da quella Pittura. Tutte le
 pitture d'Ercolano non mi fecero
 tanto senso quanto questa, ed io
 restai un pezzo tra l'ambiguo, non poten-
 do quasi persuadere me stesso di quel-
 lo che toccai colle mani.

Vi è rappresentando in figure grandi
 al naturale Giove che bacia Gani-
 mede nell'atto che questo gli porge
 la tazza colla destra e nella sinistra
 calata tiene il vaso di cui versa



HOFMAIER
GMBH & CO. KG

Am Moosfeld 27, 81829 München, Tel. +49/089/42 74 37-0
Postfach 82 06 53, 81806 München, Fax +49/089/42 74 37-44

BERICHTIGUNG

Die Verfilmung des vorhergehenden Schriftstückes wurde wiederholt, um volle Lesbarkeit zu gewährleisten. Das Schriftstück erscheint unmittelbar nach diesem Hinweis.



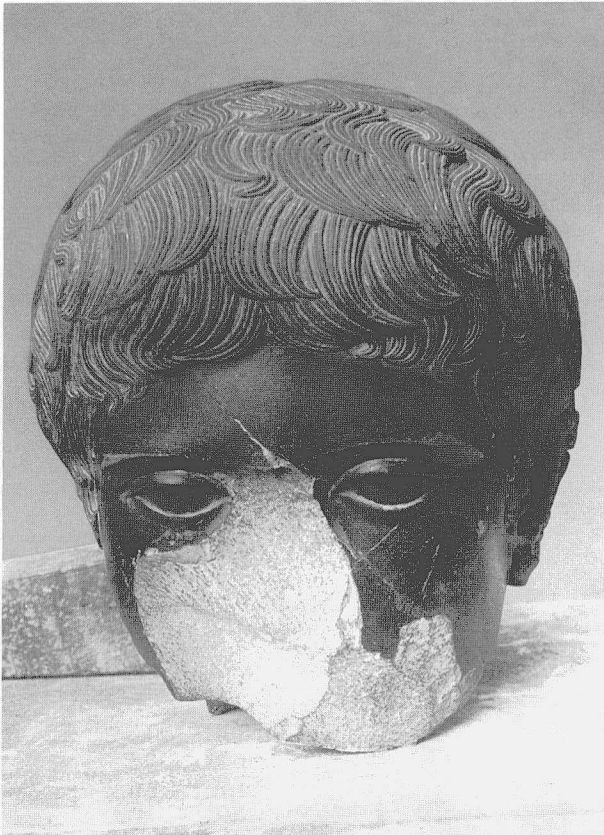


Abb. 9. Kopffragment einer Replik des sog. Idolino, Basalt



Abb. 10. Isis-Priester, früher als Scipio benannt



Abb. 11. Büste der Arsinoe oder Berenike

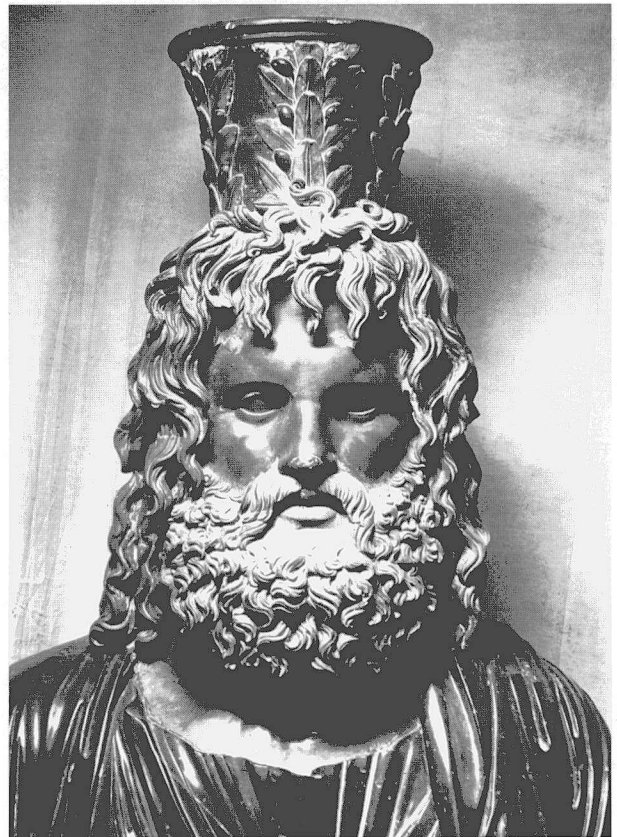


Abb. 12. Kopf des Serapis



Abb. 13. Mosaik mit Befreiung der Hesione



Abb. 3. Andreas Felix von Oefe. Nach Georg Desmarées

Copie d'une Lettre de Mr. Winckelmann à quaria diedi qualche cenno
 Al le Comte de Wacker. d'una scoperta insigne tenuta in
 -part. 1761.

Nell'ultima mia notizia anti-
 -che giunsi a sapere di qual specie
 Ella fosse figurandomi, come era
 probabile, qualche bellissima Statua
 o basorilievo. Non potei darmi ne
 pace né riposo prima d'averne il
 sufficiente lume, ed io seppi che la
 scoperta era Pittura antica, al
 pregio della quale non arrivasse ni-
 -una che sia mai comparsa alla
 luce, e finalmente ebbi la sorte
 di vederla.

Io non rimasi più sorpreso all'as-
 -petto della bellezza ideale e sovru-
 -mana dell' Apollo di Belvedere, né
 all'espressione, alla scienza, ed
 alle finzze d'arte che rendono
 inimitabile il laoconte, di quanto
 mi senti quasi tratto fuor di me
 stesso da quella Pittura. Tutte le
 pitture d'Ercolano non mi fecero
 tanto senso quanto questa, ed io
 restai un pezzo tra l'ambig. non poten-
 -do quasi persuadere me stesso di quel-
 -lo che toccai colle mani.

Vi è rappresentando in figure grandi
 al naturale Giove che bacia Gani-
 -mede nell'atto che questo gli porge
 la tazza colla destra e nella sinistra
 calata tiene il vaso di cui versa



Abb. 14. Relief mit Büste des Antinous



Abb. 15. Statue der Ephesischen Artemis



Abb. 16. Statue eines Flußgottes



Abb. 17. Kanopus, Basalt

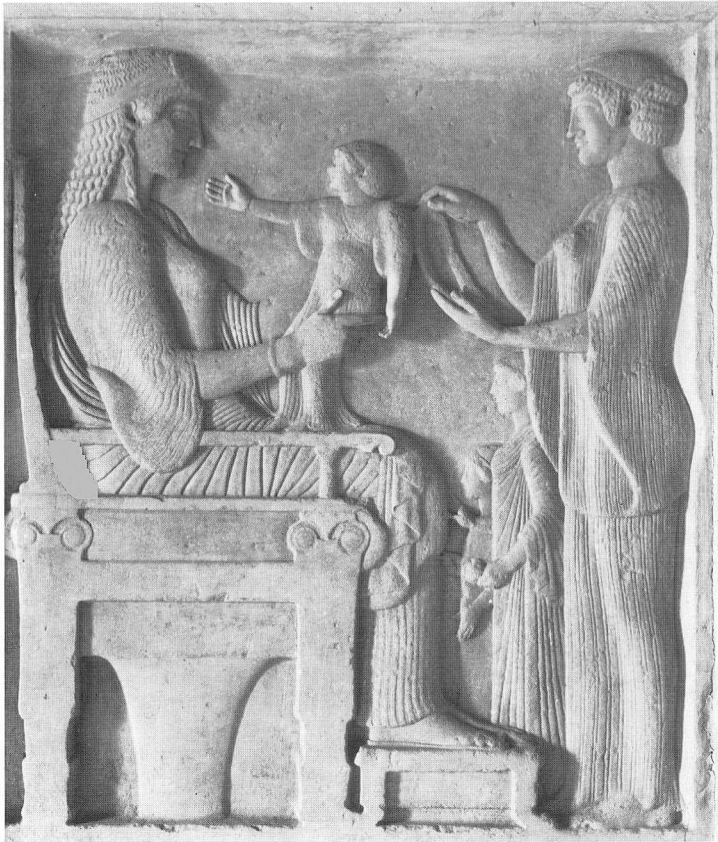


Abb. 18. Griechisches Grabrelief, sog. Leukothea-Relief



Abb. 19. Athena-Statue

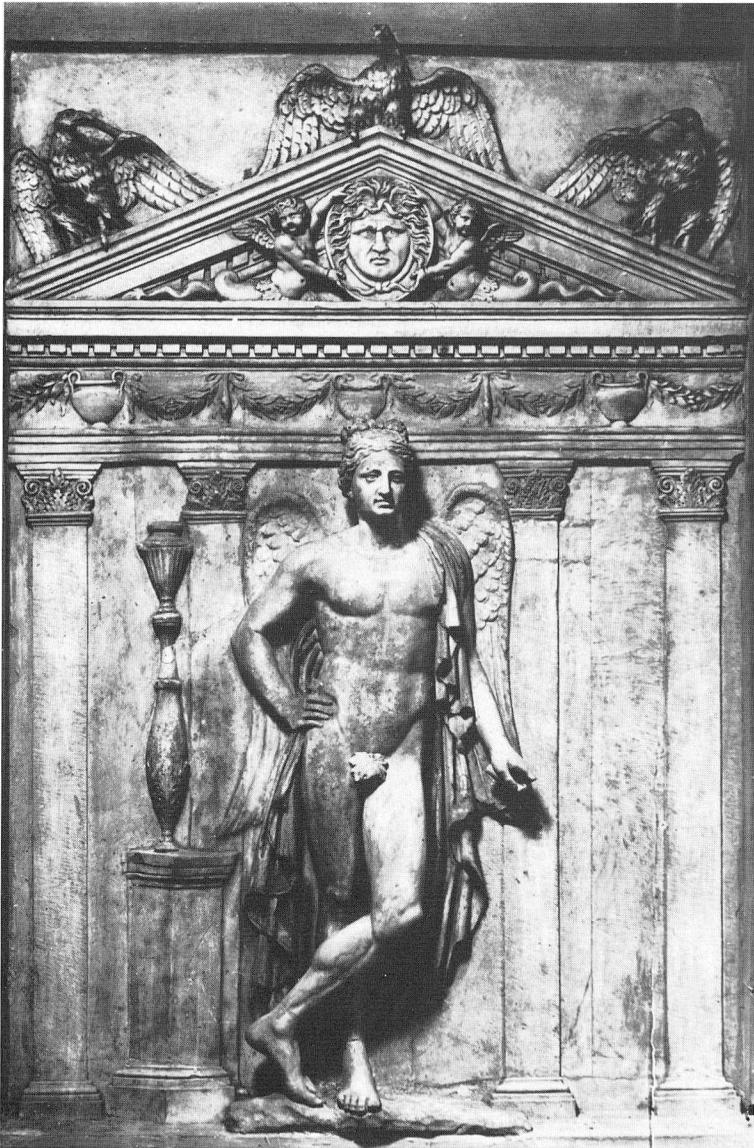


Abb. 20. Bronzestatuette des Apollon Sauroktonos

Abb. 21. Relief mit Tempel-Fassade

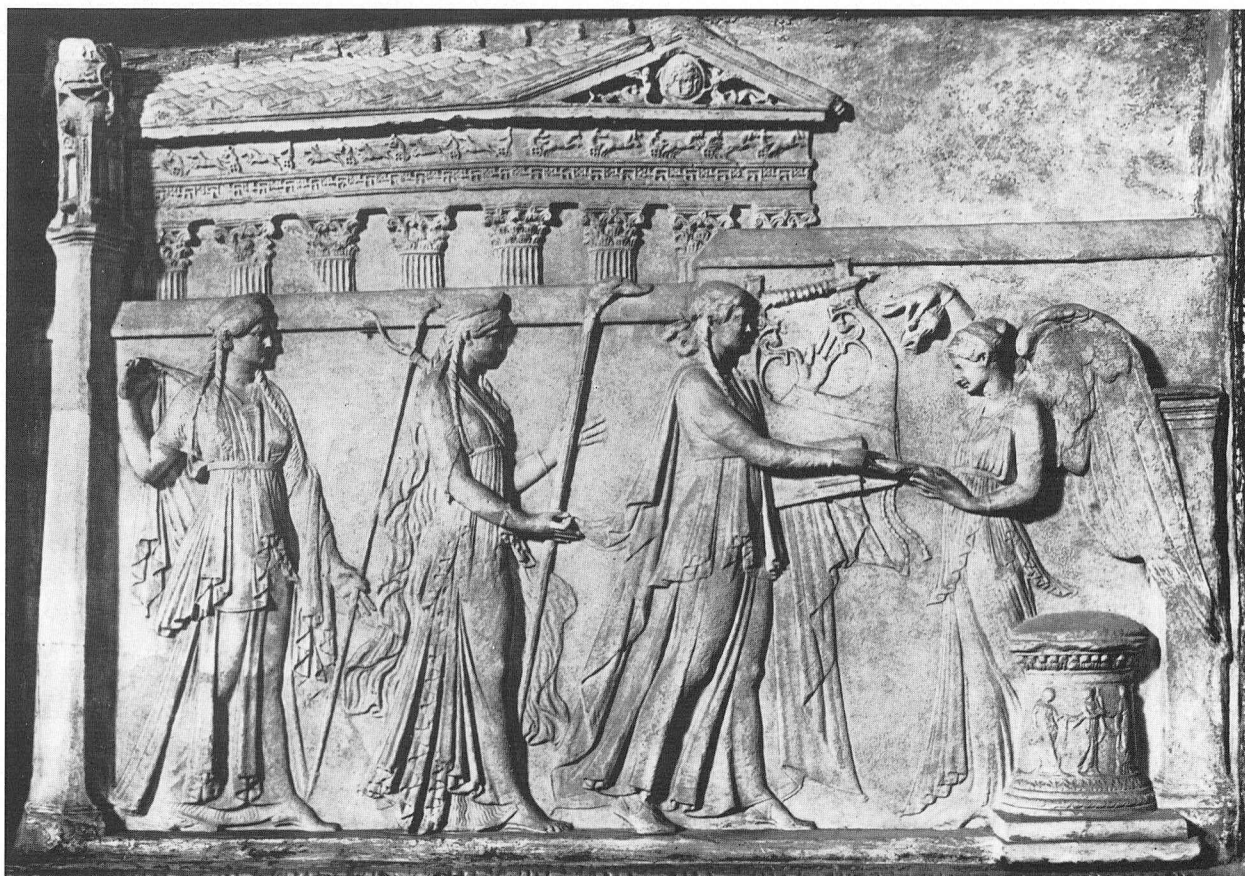


Abb. 22. Sog. Kitharöden-Relief



Abb. 23. Relief von römischem Grabbau



Abb. 24. Sarkophag-Relief mit Zirkusrennen

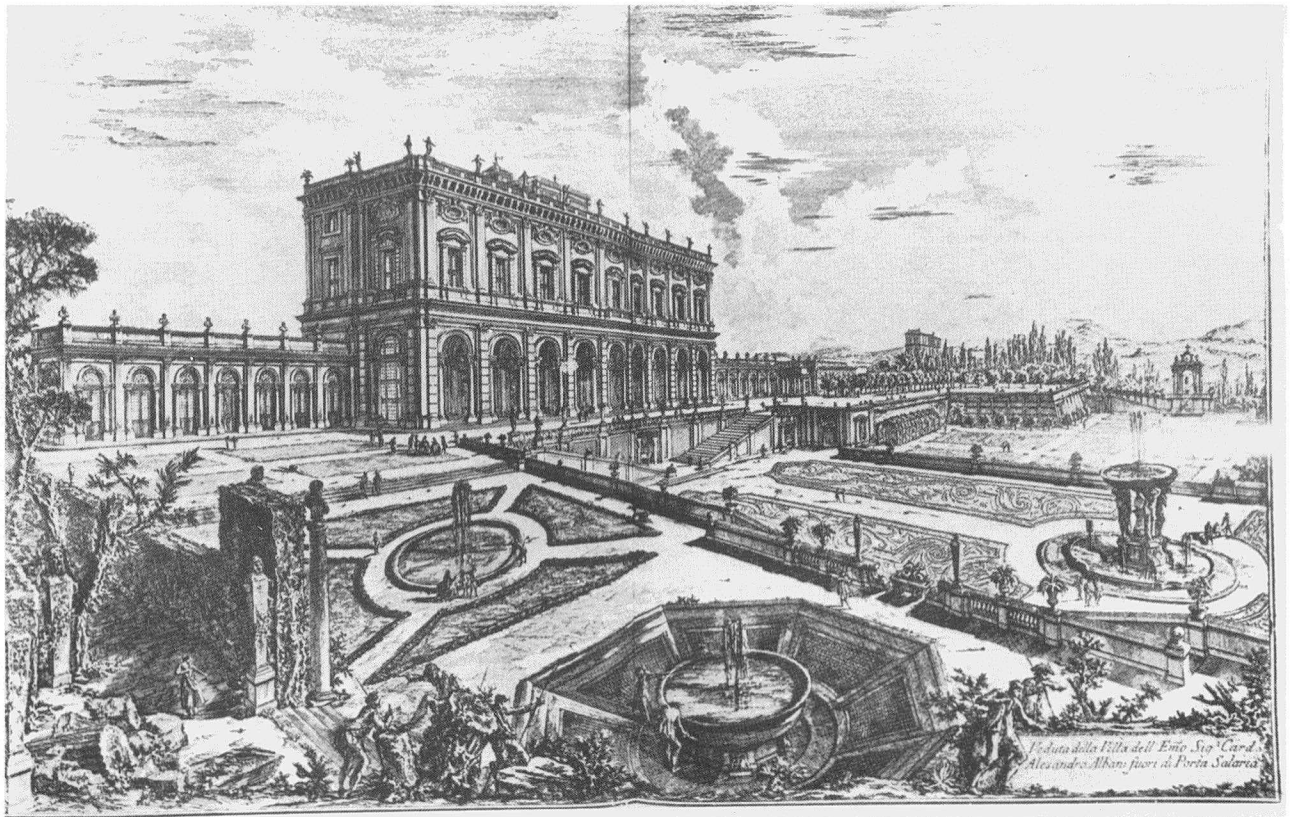


Abb. 25. Ansicht der Villa Albani um 1762/63. Stich von G. B. Piranesi



Abb. 26. Villa Albani von Süden

ISSN 0005-710X
ISBN 3 7696 0090 8