

durch den Trierer Erzbischof Hetti (816 – 47), wurde der Altar im Nordannex zur Aufnahme des steinernen Reliquienbehälters umgebaut. Durch diesen Nachweis ist für Bau II ein Terminus post quem gegeben. Die dreischiffige Anlage hatte einen Ostteil mit kleinen Querflügeln und weit ausholender Mittelapsis und vermutlich einen starken Westturm. Nach mittelalterlicher Übung wurden die Grundmauern des ersten Baues mitverwendet. Als Entstehungszeit von Bau II konnte nur der Annäherungswert „vor 1000“ angegeben werden.

In mehreren, über zwei Jahrhunderte sich erstreckenden Bauphasen entstand dann die heutige Anlage, zunächst in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts westlich von Bau II der Kern der Doppelturmfront. Eine basilikale Anlage des frühen 12. Jahrhunderts wurde in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts um echte Emporen bereichert. Im 13. Jahrhundert folgte schließlich die Einwölbung der Ostteile.

Probleme, die bei der jüngsten Wiederherstellung auftraten, sind in einem eigenen Kapitel behandelt. Ebenso werden unter Heranziehung von Grabungsergebnissen die um die Kirche angeordneten Außenanlagen dargestellt. Die Ergebnisse der Arbeit faßt eine chronologisch angeordnete Tabelle zusammen. Ein umfänglicher Anhang ergänzt die Darstellung. Dort werden Überlegungen zur Legende, Angaben zu Sarg und Reliquien des hl. Lubentius, Vorberichte von W. Görlich über die Grabungen in der Kirche und des Verfassers über Grabungen im Außengelände, ein Exkurs über statische Fragen von B. Lange und Aktenstücke zur Restaurierung mitgeteilt. Von exemplarischem Wert sind die ausführlichen Maßtabellen, können doch nur auf der Grundlage solcher exakter Angaben und nicht etwa durch Abgreifen von Maßen aus Plänen Maß- und Proportionsstudien betrieben werden.

Das im Selbstverlag der Historischen Kommission für Nassau erschienene Buch ist in einem preiswerten Druckverfahren hergestellt. Die Wiedergabe der Zeichnungen ist hervorragend. Daß die fotografischen Abbildungen nicht ganz so befriedigen, kann in Kauf genommen werden, wenn der Druck einer Arbeit von der Wahl dieses Verfahrens abhängt.

Friedrich Oswald

CARL LAMB, *Die Villa d'Este in Tivoli*. Prestel Verlag, München 1966. 113 S., 7 Strich-  
ätzungen, 179 Abb. auf Kunstdruckpapier, davon 24 im Text.

David Coffin widmete der Villa d'Este vor sieben Jahren die erste ausführliche Monographie (Princeton University Press). Carl Lambs Veröffentlichung bietet im einzelnen neues Material, ohne jedoch wesentlich neue Gesichtspunkte zum Gesamtbild der Anlage vorzubringen. Klaus Schwager hat in seiner ausgezeichneten Besprechung des Buches von Coffin (Kunstchronik 15, 1962, S. 6 ff.) die Konturen für eine zukünftige vollständige Dokumentation über die Villa d'Este angedeutet. Viele Fragen wurden hier aufgeworfen, die einer näheren Untersuchung wert gewesen wären.

Lamb erhebt nicht den Anspruch, ein abschließendes Werk über die Villa vorzulegen. Ein einleitendes Kapitel gibt einen Überblick über die Quellen, ein weiteres

stellt die Baugeschichte von Palast und Garten dar. Grund- und Aufrisse der Villenanlage und ein Plan der Wasserführung werden abgebildet. Die topographische Situation ist so vortrefflich veranschaulicht.

Das dritte Kapitel, dem das besondere Interesse des Verfassers galt, behandelt die Garten- und Brunnenanlagen. In übersichtlicher Gliederung ist jeder Brunnen in einem eigenen Abschnitt besprochen, Vorstufen, gartenkünstlerische Wirkung und Restaurierungsgeschichte sind abgehandelt. Auf Grund von Urkunden (die nach Exzerpten des 19. Jahrhunderts zitiert werden!), mit Detailaufnahmen nach der Freskovedute der Villa und der Ansicht von Dupérac wird dem Problem zu Leibe gerückt. Dazu kommen die vollständige Wiedergabe der Stichserie von Venturini und Fotografien, die zum großen Teil vom Verfasser selbst aufgenommen sind. Überzeugend werden zwei Tempietti, die in Lafreris «Speculum» abgebildet sind, in den «Giardino dei Semplici» der Villa lokalisiert.

Die Ausführlichkeit, mit der die ältere Literatur ausgewertet wurde, ist unterschiedlich, so daß diese nach wie vor zu Rate zu ziehen ist.

Kapitel vier, fünf und sechs geben eine summarische Übersicht über die Ausstattung des Palastes und ihren Zusammenhang mit dem Garten, sowie über Piero Ligorios Tätigkeit für den Kardinal d'Este und über dessen Tätigkeit als Bauherr.

Den Zeichnungen Ligorios für die Bildteppichserie, die die Villa schmücken sollte, ist die schöne Münchener Skizze (Halm, Degenhart, Wegner: Hundert Meisterzeichnungen, 1958, S. 54 f.) im Abbildungsteil hinzugefügt, im Text wird sie jedoch nicht behandelt. Der Villenanlage vergleichbares Material aus den Handschriften Ligorios sowie vergleichbare Anlagen der Antike und des 16. Jahrhunderts werden besprochen und abgebildet.

Im Anhang wird die schon von Coffin veröffentlichte anonyme «Descrizione» abgedruckt (diesmal nach der Wiener Handschrift, das in der Rubrik 19, S. 100, fehlende Wort ist nach dem Pariser Manuskript als *ovata* zu ergänzen).

Die Legende der gestochenen Vedute von Dupérac ist wiedergegeben, sowie in deutscher Übersetzung die lateinische Beschreibung der Villa von Umberto Foglietta. Für den Leser wäre es bequem gewesen, wenn die sehr häufig zitierte Beschreibung von C. M. Zappi erneut abgedruckt worden wäre.

Bei den Fresken der Villa handelt es sich um eine der bedeutendsten kollektiven Unternehmungen der römischen Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die einzelnen Meister beschäftigten Scharen von Gehilfen; Federico Zuccari charakterisiert sehr treffend die Wünsche des ungeduldigen Kardinals «volea le cose gettate a stampa» (in Vasari-Milanesi, VII, S. 102, Anm. 4). Leider werden nur einige Stichproben dieser Fresken abgebildet. Die verlockende Möglichkeit, nach Vorzeichnungen zu suchen, wurde nicht genutzt. Von hier aus ließe sich manche offene Frage der Händescheidung lösen.

Zu einem späteren Zeitpunkt als die übrigen Fresken ist die Dekoration der «Sala della Caccia» entstanden. Schon Coffin (S. 60) tat diese besonders reizvollen Malereien mit nur einem Satz ab, auch Lamb nutzt nicht die Gelegenheit, sie zu veröffentlichen.

Die Gärten von Belfiore in Ferrara scheinen von bedeutendem Einfluß auf die Villa in Tivoli gewesen zu sein. Hier befand sich z. B. schon eine Nachahmung des „Meta-Sudans-Brunnens“ (Pacifici, Ippolito II, o. J., S. 137; vgl. Lamb, S. 49 f.).

Das Relief mit der Rekonstruktion des alten Rom, das Ippolito für den Palast von Belfiore anfertigen ließ (Lamb, S. 96), ist als Konzeption der «Rometta» in Tivoli vergleichbar und hätte in diesem Zusammenhang erwähnt werden sollen. Hier zeigt sich, daß an den antiquarischen Überlegungen, die für die Erbauung der Brunnen in Tivoli eine Rolle spielten, neben Ligorio der Kardinal d'Este wesentlich beteiligt war.

Die Neuartigkeit der als Point de vue berechneten Grottschauwände in Tivoli wird im Vergleich mit älteren zeichnerischen Darstellungen (Francisco de Hollanda) und Beschreibungen von römischen Grotten deutlich (Frommel, Die Farnesina, 1961, S. 42 f.; Battisti, L'antirinasimento, 1962, S. 162 ff.). Auch die Art, in der die Antiken der Gartenarchitektur eingefügt sind, bedeutet eine Neuerung gegenüber den älteren stadtrömischen Antikengärten.

Form und Technik der Brunnendekoration im einzelnen wünschte man besprochen und in Abbildungen erschlossen. Ein Vergleich mit dem Casino Pius IV. in den Vatikanischen Gärten hätte nahegelegen, vor allem auch um den Beitrag Ligorios im Tivoli zu klären. Coffin (S. 59) wies schon auf die Ähnlichkeit des Brunnens im Gartensaal von Tivoli (Lamb, Abb. 69) mit dem in der «Sala d'Ercole» in Caprarola hin (C. Ricci, Baukunst der Renaissance, 1923, S. 127). Archivalische Studien hätten diese Zusammenhänge wahrscheinlich klären können.

Für die Gartenanlagen von Ippolitos Quirinalsvilla waren schon vielfach die gleichen Meister tätig. Die immer noch recht unklaren und im Falle von Pacifici (a.a.O., S. 147 ff.) völlig phantastischen Vorstellungen über das Aussehen der Brunnen dieser Villa sollten zu einer neuen gründlichen Überprüfung der dokumentarischen und bildlichen Überlieferung der so schnell untergegangenen Anlage Anlaß geben. Wenn ihr auch die architektonische Gesamtkonzeption der Villa d'Este fehlte, war hier doch so mancher Gedanke vorgebildet, der nachher in Tivoli in so großartiger Form verwirklicht wurde.

Mehrere Brunnen der Villa d'Este sind bei Lamb nur in den Stichen von Venturini und nicht in ihrem heutigen Zustand abgebildet. Der „Adlerbrunnen“ erscheint in der Stichserie, wird aber nicht besprochen. Der Brunnen stand ursprünglich in der Mitte eines der Laubenpavillons. Nicht illustriert ist die Grotte der Diana (Abb. 3) (Coffin, S. 35: the most elaborate grotto of all). Interessanterweise findet sich auf den Sockeln der Hermen gegenüber dem Haupteingang eine Signatur, die wohl zu ergänzen ist: [PAVLI DE CALANDR]INO DE BONONIA OPVS. (Über die Tätigkeit dieses Künstlers in der «Grotta di Diana» vgl. Coffin, S. 31, Anm. 47; S. 65, Anm. 64, 65.) Der reich ornamentierte Majolikafußboden dieser Grotte ist im Boll. d'Arte VII, 1927/28, S. 94 veröffentlicht. Ebenfalls nicht abgebildet sind die Wandbrunnen des Kryptoportikus. Die kaum als Arm und Bein erkennbaren Steinbozzeln für die kolossale Neptunstatue (Abb. 10 u. 11) und allerlei anderes hätte man dagegen lieber in einer Fußnote statt im Abbildungsteil vorgefunden.

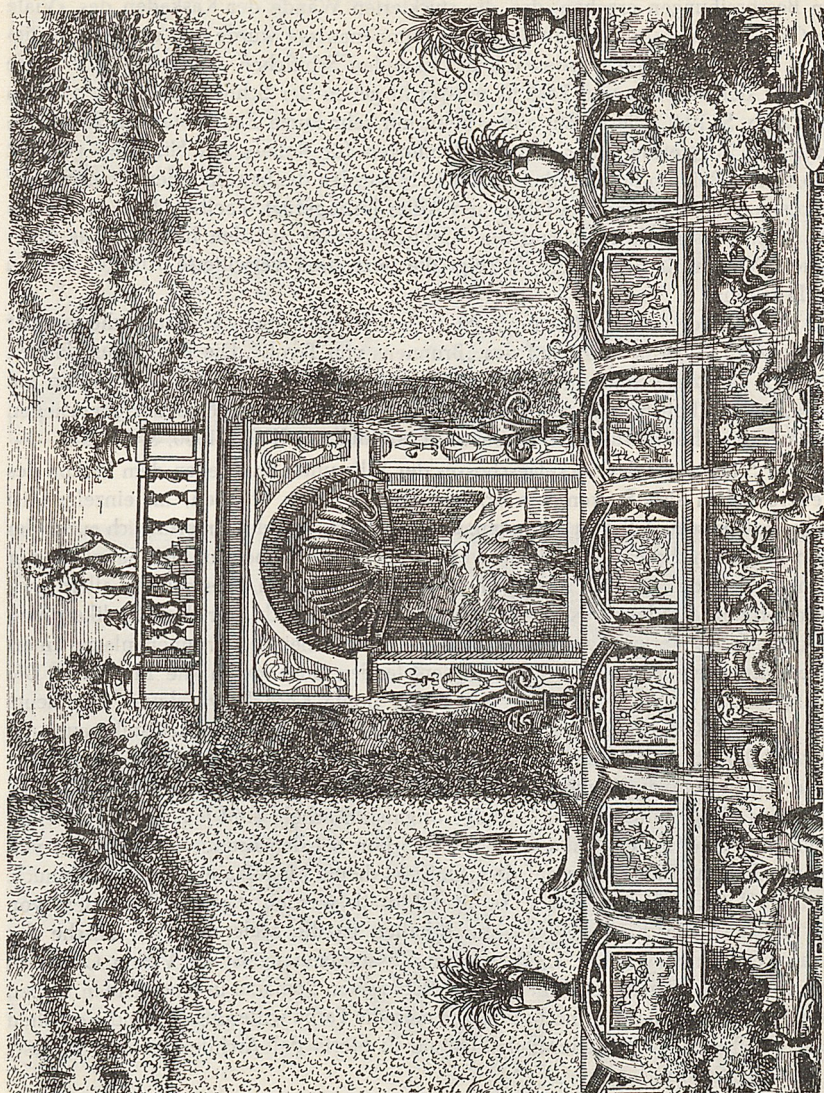


Abb. A G. F. Venturini: Tivoli, Villa d'Este, «Il Viale delle Cento Fontane»

Eine anonyme Zeichnung in Berlin (KdZ 23704) (*Abb. 2*) ist durch die Inschrift als ein Motiv aus dem Garten des «gardinale» von Ferrara in Tivoli bezeugt. Die zeitgenössischen Beschreibungen ergeben, daß die stuckierten Wände der Kaskaden des «Viale delle Cento Fontane» dargestellt sind. Die Brunnenanlage wurde erst um 1568 fertiggestellt. In diesem Jahre wurden die bekrönenden Schiffchen angebracht. Die obere Wand mit den Masken und Festons entspricht genau der Schilderung Fogliettas von 1569 (Lamb, S. 104). Dieser Zustand scheint nur sehr kurze Zeit bestanden zu haben; denn schon im gleichen Jahr werden Zahlungen für Reliefs mit Historien geleistet (Lamb, S. 71). Bei den Restaurationen von 1622 wurden die bekrönenden Elemente auf der Brüstung erneuert und die Lilien und Adler hinzugefügt (Pacifici, 1940/41, S. 144, Anm. 1). In diesem Zustand sind die «Cento Fontane» auf den heutigen Tag überkommen. Venturinis Stich (*Abb.A*) zeigt die jetzt stark verwitterte Anlage noch in guter Erhaltung.

Die in der «Descrizione» (Lamb, S. 99, Rubrik V) erwähnten Marmortische aus der „Venusgrotte“ stehen jetzt im Hof des „Brunnens von Tivoli“. Die Pietre-Dure-Platten sind durch roh zugeschnittene Marmortafeln ersetzt. Die ursprünglichen Platten hat man sich wohl ähnlich wie beim Farnese-Tisch im Metropolitan Museum vorzustellen (O. Raggio in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin XVIII, 1960, S. 213 ff.).

Auf der Stützmauer des Sockelgeschosses der Villa unter und neben dem Balkon des Belvedere haben sich Spuren von ornamentalen Fresken erhalten; im einzelnen ist noch der estensische Adler zu erkennen. Es ist anzunehmen, daß ursprünglich außer der Futtermauer auch die Fassade bemalt werden sollte. Die Farbe muß überhaupt bei der Gesamtwirkung des Gartens wesentlich mitgesprochen haben. Dies galt vor allem auch für die Grottenfassaden. Aus diesem Grunde muß sich nicht nur der Majolikafreund für die vielfache Verwendung von glasierten Kacheln bei den Brunnenanlagen interessieren. Intensive farbliche Wirkungen entstanden auch durch die Mosaiken. Die Brüstung des Brunnens von Tivoli war durch bunte Kacheln verkleidet, die heute durch moderne Kopien ersetzt sind. Nach der anonymen «Descrizione» sollte auch die Stirnwand der dritten Kaskade des «Viale delle Cento Fontane» mit Kacheln verkleidet werden. Wiederum durch moderne Kopien ersetzt, finden sich Majolikafliesen auch im Hof des „Vogelangbrunnens“. Einige originale Kacheln sind jetzt im Sockel einer antiken Büste im Hof der Villa eingelassen. Schon bei den Brunnen des Palazzo von Montegiordano und der Vigna auf dem Quirinal diente Majolika als farbiger Schmuck. Vergoldete Lilien, silberne Adler, farbiges Mosaik werden vielfach, besonders von Zappi in seiner Beschreibung genannt. Erhalten ist die Malerei in der Nische der «Fontana dell'Organo» (*Abb. 4*). In diesem Zusammenhang ist an Vicino Orsini zu erinnern, der die Ungeheuer seines «Sacro Bosco» von Bomarzo in leuchtenden Farben anstreichen ließ und darüber nachsann, wie man die Farbe witterungsbeständig erhalten könnte (A. Bruschi in: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, ser. X, fasc. 55 – 60, 1963, S. 35 f.).

Das groteske, karikaturistische Element herrscht im Garten von Tivoli nicht so vor wie in anderen römischen Gärten. Es war jedoch auch hier gegenwärtig (vgl. Lamb,

Abb. 16, 25, 27, 29, Text, S. 94) und wird von den Zeitgenossen ausdrücklich vermerkt, so wenn Zappi (S. 58) über die Drachen der «Fontana dei Draghi» (Lamb, Abb. 21, 22) schreibt, sie seien dargestellt «coll'ale e bocche aperte di tal sorte che spaventano gli homini nel riguardarli». Aus ihren Mäulern entlud sich das aufgestaute Wasser explosionsartig mit lautem Knall. Manches Projekt blieb in der Planung stecken oder war nur kurzlebig; deutlicher müssen die bizarren Züge gewesen sein, als der «Viale delle Cento Fontane» noch seine ursprüngliche Dekoration aufwies. Aus der gleichen Gesinnung entstanden wohl auch jene aus Stuck über einem Steinkern eilig modellierten Plastiken oder die aus Peperino ausgehauenen Figuren des „Brunnens von Tivoli“. (Der hierbei beteiligte Meister Gillis van den Vliete [Lamb, S. 68] ist identisch mit Giglio della Vellita [Lamb, S. 53].)

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß diese zyklopenhaften Gestalten als eine bewußte Persiflage auf die antike Skulptur verstanden werden sollen. Zum Teil waren sie ja auch in herausforderndem Kontrast neben antiken Marmorstatuen aufgestellt. Sie haben ihre nächsten Verwandten in Bomarzo, dem Fonte Papacqua von Soriano, den Statuen von Pitigliano, Caprarola, Villa Lante und in dem Portal und den Fenstern der «Casa dei Mostri» in der via Gregoriana in Rom. Diese Modeerscheinung in der Gartenskulptur wurde durchaus nicht, wie vielfach in der Literatur angenommen wird, nur in Bomarzo verwirklicht. Auch blieb sie nicht auf das römische Gebiet beschränkt. Ihre Ableger lassen sich zum Beispiel auch in den Florentiner Gärten beobachten.

Spätere Interpretationen neigten dazu, nur die ideale Erscheinung des Gartens von Tivoli zu sehen. Einen Endpunkt in dieser Richtung bedeutet die belanglose Zypressenromantik des Deutsch-Römers Friedrich Nerly (Lamb, Abb. 156).

Im Cinquecento wurde die Vorstellung der klassischen römischen Villa durch handfeste Pop-Effekte ständig erneut in Frage gestellt. Die hydraulischen Automaten des Heron von Alexandrien wurden als antiquarische Spielerei wiederbelebt, Neues wurde hinzuerfunden. Vogelgezwitscher wurde automatisch abgeleiert; die «Fontana dell'Organo» war ursprünglich als eine Lärmmaschine geplant, die Tierstimmen, den Klang fast aller Musikinstrumente, aber auch den Schlachtendonner der Kriegswaffen erzeugen sollte. Etwas verängstigt wegen der Wasser-„Scherze“, die ihn gerade an den attraktivsten Schaustücken bedrohten, bewegte sich der Besucher durch den Garten. Ein toskanischer Gartenliebhaber beschreibt gegen Ende des Jahrhunderts die Vexierwasser am Vogelsangbrunnen: «In mentre che si stava a vedere e sentire questi canti [degli augelletti di bronzo] usciva una quantità di zampilli fuori della grotta che tengano 30 braccia da ogni banda». Während die Besucher unschlüssig sind, was zu tun sei, geschieht folgendes: «La volta della gran grotta che viene ad essere fatta di spugne, manda giù certe goccioline d'acqua e sempre rinforzano . . . Fuori della grotta viene a zampillare di molta acqua e quel che è peggio, dura da trenta braccia, cioè quindici braccia per banda, e se stanno nella grotta piove loro adosso, attalchè ci bisogna sbucare o bere o affogare, come dice il proverbio . . ., indi è che si risolvono a uscire tutti della grotta.» (A. del Riccio, *Agricoltura teorica*, BNF, cod. Targioni-

Tozzetti 56, c. 56 r.) Das Motto, das Vicino Orsini dem Besucher seines «Sacro Bosco» mit auf den Weg gab, gilt auch für Tivoli (Inschrift auf dem Sockel einer Sphinx):

*Chi con ciglia inarcate et labra strette  
Non va per questo loco, manco ammira  
Le famose del mondo moli sette.*

Lambs Tivoli-Werk, das mit einem Zuschuß der Max-Planck-Gesellschaft gedruckt wurde, ist sehr solide ausgestattet. Bei einem so phantasievollen Thema und in Betracht der schönen Fotos ist es zu bedauern, daß die Wirkung des Buches durch das ängstliche Layout stark vermindert wird. Vom Verlag wird wissenschaftlicher Anspruch mit Langweiligkeit gleichgesetzt.

Detlef Heikamp

MARIA KUSCHE, *Juan Pantoja de la Cruz*. Madrid 1964, Gastalla, Alleinvertrieb C. G. Rosenberg & Co. Ltd, London, 286 S., 104 Abb.

Die 1961 in Bonn als Dissertation angenommene Monographie über den früh gerühmten, lange vergessenen Pantoja de la Cruz (1553 – 1608), der vor allem durch seine Bildnisse, weniger durch seine religiösen Bilder bekannt geworden ist, hinterläßt einen zwiespältigen Eindruck. Brauchbar sind Katalog und Urkundensammlung sowie die auf dieser aufbauende Biographie des Künstlers, unbrauchbar sind das Kapitel, in dem sein Werk in entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhängen dargestellt werden sollte, und der Abbildungsteil.

Das bisher veröffentlichte Urkundenmaterial, das sich auf den Künstler bezieht, ist von der Verfasserin durch neue Beiträge erweitert und im Anhang in einer chronologischen Übersicht zusammengestellt worden. Die beiden auch für das Schaffen des Künstlers aufschlußreichen Testamente und das Nachlaßinventar sind hier zum ersten Mal im vollen Wortlaut wiedergegeben. Für die Biographie werden neue Kenntnisse gewonnen: der nach eigener Angabe 1553 geborene Künstler muß bis zum Tode seines Lehrers Sanchez Coello im Jahre 1588 in enger, abhängiger Werkstattgemeinschaft mit diesem geschaffen haben. Erst danach, bereits fünfunddreißigjährig, beginnt er als selbständige Persönlichkeit hervorzutreten und faßbar zu werden. Für 1590 ist sein erster Auftrag bezeugt, ein Auftrag des Hofes, für den der Künstler – wohl erst 1596 zum pintor de cámara ernannt – unter Philipp II. und III. bis zu seinem Tode vor allem tätig gewesen ist. Eine Reihe signierter und datierter Werke bezeugen sein Wirken in den letzten 15 Jahren seines Lebens.

In ihrem Katalog hat die Verfasserin in vier jeweils chronologisch geordneten Gruppen – Staatsbildnisse, Privatbildnisse, Bildniskopien und religiöse Bilder – zunächst die 62 Werke zusammengestellt, die signiert sind oder die sie glaubt auf Grund des Stils Pantoja zuschreiben zu können, sodann die 43 ernsthaft zu erörternden Zuschreibungen, die sie in Frage stellt oder ablehnt und für die sie versucht, soweit wie möglich andere Künstler namhaft zu machen. Zuschreibungen und Abschreibungen sowie Datie-