

Katalogvorwort zu „Saenredam als Maler“ beisteuerte. J. Q. von Regteren Altena behandelt in seinem ausführlichen Vorwort über „Die Zeichnungen von P. Saenredam“ zum Catalogue Raisonné den Künstler, der von 1597 – 1665 lebte, im Zusammenhang mit Avercamp, Buytewech und Vroom; er stellt verbindende Züge zum Haarlemer Manierismus fest und sieht wohl mit Recht das Ehrfürchtige, Hingebungsvolle des Künstlers als einen sowohl persönlichen Zug Saenredams wie auch einen national-holländischen, mit der „devotio moderna“ vergleichbaren Grundzug.

Für die Gliederung von Katalog und Ausstellung bot sich von selbst als Ordnungsprinzip an, alle zeichnerischen und gemalten Darstellungen – Außen- sowohl wie Innenansichten – jeweils e i n e r Kirche, e i n e s Gebäudes zusammenzufassen. Dabei treten die denkmalpflegerischen und historistischen Züge hervor, die das Werk Saenredams enthält, das Gefühl für das geschichtlich Geprägte der Architektur. Weiterhin wurde die dokumentarische Bedeutung von Saenredams Werk deutlich, etwa in der Wiedergabe nicht mehr existierender Kirchen. So werden hier die durch den Sturm vom 1. August 1674 zerstörten Teile des Domes in Utrecht oder die im 19. Jahrhundert demolierte bedeutende romanische St.-Marie-Kerk ebendort im Bilde bewahrt. Ebenso bedeutungsvoll ist die dokumentarisch-sorgfältige Wiedergabe von Stücken ehemaliger Innenausstattung und von Wandgemälden durch Saenredam.

Der Katalog (298 S. und 237 Abb., niederländ. Ausgabe f 7,50, englische Ausgabe f 10,50) trägt in seiner z. T. inventarhaften Ausführlichkeit diesen Charakterzügen von Saenredams Kunst Rechnung. Er stellt die grundlegende Zusammenfassung des bisher Erarbeiteten dar und wird daher von bleibender Bedeutung sein, wenn das Werk des Haarlemers, das sich nicht ohne Grund in Utrecht, dessen Kirchen ein nicht unbeträchtlicher Teil seines Werkes gewidmet ist, noch einmal als ein Teil der Kunst von Hollands „gouden eeuw“ zusammengefounden hat, wieder zerstreut, d. h. zu seinen Besitzern zurückgekehrt sein wird.

Wolfgang Wegner

REZENSIONEN

DAVID R. COFFIN, *The Villa d'Este at Tivoli*. Princeton University Press 1960. 186 S., 137 Abb. auf Taf. Ln. \$ 17.50.

Titel und Aufmachung des Buches verheißen die erste abgerundete Monographie der Villa d'Este. Trotz der Fülle des mit bewundernswertem Fleiß zusammengetragenen Materials und vieler anregender Einblicke im einzelnen hält es dieses Versprechen jedoch nicht ganz. Als „studies“ zur Villa d'Este wären des Ligorio- und Este-Kenners Coffin (Art Bulletin XXXVII) sieben Kapitel mit ihrem reichen, wenn auch etwas nüchternen Bildteil wohl besser überschrieben worden. So verstanden stellt das Buch zweifellos die bisher beste Untersuchung zum Thema dar und wird jeder weiteren kunstgeschichtlichen Beschäftigung mit der Villa – auch dieser Rezension! – als Grundlage dienen müssen. Die Schwächen der Arbeit liegen in der Verarbeitung und Auswertung

des Materials. Vor allem führt bei C. der Drang, scheinbar unkompromittierbare „facts“ festzulegen, dazu, das offenbar allzusehr mit dem Risiko des Fehlens und Irrns behaftete Mittel der formalen Analyse so stark zu vernachlässigen, daß er sich manchmal den Weg zu den komplexeren Problemen selbst verschließt. Für den Aufbau des Buches bedeutet es eine vielfach vom Zufall der urkundlichen Überlieferung bestimmte Akzentsetzung. Die späten Schicksale der Villa – einschließlich des Himmelbetts Rinaldos II, p. 120! – nehmen genau soviel Platz ein wie die Geschichte des Gartens und der Brunnen. Auch ist es schade, daß es C. manchmal nicht gelungen ist, verheißungsvoll auftauchende Interessen-Schwerpunkte festzuhalten. Der einzige leitende Gesichtspunkt, der sich souverän durchsetzt, ist der ikonologische; einmal von der „Fessel“ der Urkunden befreit, schreibt C. hier sein bestes Kapitel. Er selbst (p. VII) findet, es seien von ihm die Autorschaften für Programm und Gestaltung des Gartens und der Freskenzyklen im Inneren nicht genügend geklärt worden, d. h. Fragen, in denen auch die reichste urkundliche Überlieferung allein selten genügend eindeutig ist. Der Leser, der sich gerade von der Detail-Information etwas distanzieren möchte, vermißt eher die ergänzenden, dem Gesamtwerk angemessenen Analysen und Synthesen. Damit wäre C. vielleicht auch der Beantwortung einiger von ihm offengelassener Fragen näher gekommen.

Die Stärke des Buches sind neben der Aufschlüsselung der Inhalte seine Zusammenstellung des bisher weniger beachteten, in meist lokalhistorischen Arbeiten bereitgestellten Materials sowie die eigenen, sehr umfangreichen Ergänzungen aus den Este-Archiven. Nur einige brauchbare Nachrichten bei Hülsen (Römische Antikengärten) und Lanciani (Storia degli scavi II, III) hat C. nicht erwähnt. Verweise, Zitate und, wenn notwendig, die ganzen Texte sind in den Fußnoten bequem benutzbar gemacht; Memoranden, Kontrakte etc. befinden sich zusammen mit der auch grundsätzlich hochinteressanten Villenbeschreibung von ca. 1571 (Ms. Bibl. Nat. Paris Ital. 1179, 247 – 266 r), dem Ligorio-Text zu den abgebildeten Teppichentwürfen der Morgan Library (MA 542), sowie einer Liste der freskierten Tugendallegorien im Anhang. Trotz der ihnen zuerkannten Bedeutung ist die Urkunden-Wiedergabe C.s allerdings manchmal mißverständlich. Durch Weglassen der Kürzungszeichen und allzu bedenkenlose Wiedergabe der originalen Wortabstände – ohne dem Verständnis mit verdeutlichenden Einschüben usw. nachzuhelfen – kommt er (ein Beispiel für viele!) zu unklaren Textstellen wie: „amo Luca francesi fontanier p lui a Claudio suo s^{no} . . . a buo' conto di sua puisione“ (p. 17, n. 8). In anderen, leider nicht seltenen Fällen hat C. ganz deutlich falsch gelesen. Man muß kein Beckmesser sein, um sich nicht zu wünschen, daß gerade bei einem solchen Buch Unleserliches bzw. Unverständliches von Schreiberpraxis und -unart sorgfältiger geschieden worden wäre. Denn leider kann jeder Autor irren, was nicht immer zu so leicht erkennbarem Unsinn führt wie wenn: „cioè l'Aniene hoggi detto Teverone Albunéo, et Erculanéo . . .“ (p. 146, n. 24) mit: „the Anio called today the Tiber, the Albunéo, and the Erculanéo . . .“ (p. 85) übersetzt wird.

Um die Besprechung zu erleichtern, sei aus der Fülle der Einzelnachrichten kurz ein historisches Gerüst vorangeschickt:

Vorgeschichte: Im September 1550 Übernahme der „Amtswohnung“ im Franziskanerkloster von T. (bei S. Francesco) durch den auf Lebenszeiten zum Gouverneur von T. ernannten Kardinal Hippolyto II. d'Este von Ferrara. Sogleich Landkäufe am Hang unterhalb des Klosters und Einsetzen der Antiken-Beschaffung am Ort durch Pirro Ligorio. Nach Unterbrechung 1560 erneute Terrainkäufe und Anlage einer ersten (1560/61) und dann einer weiteren (1565) Wasserleitung. Klagen der aus dem Areal gedrängten Einwohner (sogar eine Kirche wurde niedergelegt) u. a. gegen den ferraresischen Architekten G. A. Galvani und P. Ligorio. Erdbewegungen zum Ausgleich der Mulde vor dem Hang beschließen die Vorarbeiten für den Garten ca. 1565.

Der Ausbau der Anlage: Die eigentliche Umwandlung des Villenbereichs setzt mit geringem Vorsprung des ja zu bewohnenden Kloster-Palastes fast gleichzeitig überall ein (genannt u. a.: die Fischteiche und Pergolen des unteren Parterres, die „fontana dell'ovato“ sowie der „giardino segreto“), also wohl nach einem festgelegten Gesamtplan. Im Palast beginnt die Ausmalung 1563 und dauert in Nebenräumen bis zum Tode des Kardinals 1572 (Stukkateure und Malertrupps unter G. Muziano, L. Agresti, F. Zuccari und C. Nebbia). Während der Ausgestaltung des Gartens gibt es offenbar geringfügige Änderungen an dem über das Pariser Ms. erschließbaren (p. 142) früheren Projekt von vor 1568. 1572 ist der Ausbau noch nicht vollendet (u. a. fehlen zwei von vier Fischteichen, die Labyrinth und die nie ausgeführte „fontana del mare“ sowie wesentliche Teile des vorgesehenen Statuenschmuckes). In den Urkunden spiegelt sich die logische Folge der Arbeiten: nach den Erdbewegungen die Wassertechniker, Brunnenbauer (C. Maccarone, L. Chierico [Leclerc?], C. Venard), Maurer und Steinmetzen, dann die „Feinarbeiter“: die Bildhauer (u. a. Gugl. d. Porta, L. Sormanno, F. di Gagliardi, P. Figoli, P. della Motte und G. v. d. Vliete), Stukkateure und Mosaizisten. Dabei gelegentliche Erwähnung von „disegni“ und „ordini“ P. Ligorios. Galvani erscheint wie schon früher (bei Aracoeli; der Vertrag hierzu übrigens bei Lanciani II, p. 57) klar als abhängiger Bauleiter.

Ergänzungen und Änderungen (1572 – 1960): Bemühungen der Este, die vom Hl. Stuhl zunächst nur Kardinälen des Hauses zugestandene Anlage endgültig in Familienbesitz zu bekommen, haben 1621, unter Gregor XIII. (Tausch gegen die estensische Quirinalsvilla) Erfolg. Unter dem Nachfolger des Gründers, Kardinal Luigi d'Este, werden in Garten und Palast auslaufende Arbeiten zu Ende geführt, ferner beginnt er die nie fertiggestellte Este-Grablege in S. Francesco (1577 – 80: durch A. Lippi, Fr. da Volterra und S. Lunghi) sowie einige Nutzbauten z. T. außerhalb des Villenareals; dabei 1585/87 auch Fl. Ponzio (eine unbeachtete Vedute der Villa aus dieser Periode befindet sich in Bagnaiia). Bei den nach 1605 durch Kardinal Alessandro ausgeführten Erneuerungen im Garten begegnen der Bildhauer F. Naldini und O. Olivieri „fontaniere“, dem eine spätere Tradition irrtümlich die gesamten Brunnen zuschrieb; leitender Architekt dieser Periode ist der Ferrarese Gaspare Guerra; Gutachter für die 1618

erfolgten Verbesserungen der Wasserleitungen: C. Lambardi und C. Maderno. Nach Luigis Tod war ein Teil der Statuen entfernt worden. Bei den damit notwendig gewordenen Ergänzungen verschieben sich auch die Akzente der Ikonographie. Unter Francesco I. und Alfonso III. von Ferrara vollendet der Römer F. Peperelli den dritten Fischteich und plant (nach Abbruch der Kreuzpergola) wahrscheinlich das berühmte Zypressenrund. Die wohl im Zusammenhang einer allgemeinen Konsultation G. L. Berninis 1661 entstandene „fontana del bicchierone“ sowie die „fontana dell'Europa“ Mattia de Rossis (der nach G. A. de Rossi wieder mehr aktiv eingriff und neben unausgeführten Entwürfen für einen Brunnen vor der Treppenloggia hauptsächlich Umbauten im Wirtschaftstrakt vornahm) verändern die Gesamterscheinung der Anlage nicht wesentlich. Das gilt auch für die anstelle von verkauften Antiken (ein früherer Versuch der Este, die ganze Villa zu veräußern, war erfolglos geblieben, dafür hatte man einzelne Gruppen von Ausstattungsteilen verkauft) durch den Mieter und späteren Kardinal G. A. v. Hohenlohe nach 1850 eingefügten Statuen romantisch-christlicher Färbung.

Dem einleitenden Versuch C.s einer Charakterisierung des politischen und kulturgeschichtlichen Hintergrundes gelingt es nicht ganz, das Besondere von Hippolytos Mäzenatentum herauszuarbeiten; gerade der verlockende Vergleich mit Kardinal Alessandro Farnese hätte vor fast gleicher Folie die Andersartigkeit des Verhaltens beider Kirchenfürsten spürbar machen müssen. Geschichte und Analyse der Villa leiden wesentlich darunter, daß die Zusammengehörigkeit von Palast und Garten nicht genügend berücksichtigt wurde. Die Anlage des letzteren ist reich dokumentiert, der Umbau des Klosters hingegen kaum, wodurch C. bei seinem geringen Interesse an der Gestalt der Monumente bezeichnenderweise den Palastbau (der zwar kein architektonisches Juwel ist, aber doch eben wesentlich dazugehört) vernachlässigt. Er begibt sich damit einer Möglichkeit, große Teile seines Materials anschaulicher zu organisieren.

Auf der von C. selbst abgebildeten und überzeugend ins Jahr 1568 datierten Salotto-Vedute der Villa (die – trotz Restaurierungen – besonders im oberen Teil vertrauenswürdig erscheint) erkennt man rechts hinter der Hauptfassade einen größeren, heute nicht mehr vorhandenen, in Arkaden geöffneten Bau (*Abb. 4*); weiter rechts – wie jener von C. nicht erwähnt – folgt, die Hauptterrasse (noch ohne Speiseloggia von 1569!) verstellend, noch ein kleineres kapellenähnliches Gebäude. Beide setzen sich klar gegen die durchkomponierte „moderne“ Gartenfassade ab, so daß man sie unter den gegebenen Umständen als später abgebrochene oder inkorporierte Reste des Klosters identifizieren muß. Vor dem genannten Arkadenbau, an der Palastecke beginnt man anscheinend gerade das SW-Risalit (wie C. nach Dupérac, dessen Stich er auf ein Vorbild von 1571 zurückführen kann, richtig feststellt: ursprünglich mit seinem Gegenstück als Eckturm geplant) hochzuführen; ein entsprechender NO-Risalitansatz fehlt noch, doch ist hier hinter der Hauptfassadenkante ein schmuckloser NO-Flügel erkennbar, der häßlich schräg zurückläuft. Es hätte sich gelohnt, diese Konglomeratsituation an Hand eines der zuverlässigeren Pläne (z. B. von M. de Rossi, cf. *Abb.*

119 a, b) verständlich zu machen. Dann wäre herausgekommen, daß der NO-Trakt tatsächlich heute noch schräg zum Gartenbau steht und die unregelmäßige Hofform bestimmt. Und darüber hinaus hätte ein Blick auf die – trotz Bombenschäden – noch stehende O-Ecke dieses Bauteiles mit seinen neu herauspräparierten, sicher vorestensischen kleineren Fenstern verraten, daß es sich hier um den Umbau eines früheren Klostergebäudes handelt (Spuren entsprechender Teile finden sich auch in einem Raum neben der W-Ecke des Hofes, nahe dem Platz des Arkadenbaues). Von den einer zweiten Bauphase angehörenden Risaliten sollte also (dies wird auch durch die um eine rechteckige Form der Innenräume bemühten unregelmäßigen Mauerstärken der Zwischenwände bestätigt) das nordöstliche wohl ursprünglich die Ecke zwischen den zwei ungleichartigen Bauten überdecken, während das früher begonnene westliche als Gegenpart konzipiert gewesen wäre. Um der Kohärenz des neuen Ganzen aufzuhelfen, hätte man dabei die nach innen weisenden Risalitkanten sogar leicht vor die bestehenden Ecken der neunachsigen Hangfassade geschoben. Daß auch die so einheitlich wirkende Gartenfront in sich ältere und jüngere Teile enthält, läßt schließlich eine senkrecht vom Dach bis zum Sockel zwischen der (von links nach rechts) zweiten und dritten Fensterachse verlaufende Fuge vermuten. Damit hätten wir ein Gerüst, in das sich die von C. beigebrachten Nachrichten und Beobachtungen einfügen lassen: Vor den Steinmetzarbeiten, ca. 1562/65: Ausbau und Erweiterung des alten Klosterkomplexes mit Schwerpunkt auf Hof, Gartenfront und schmucklosem NO-Flügel. 1565/67: Steinmetzarbeiten (C. spricht trotz der eigenen Anm. 20, p. 10, nur von 1566/67) für Hofarkaden, Fenster, Türen und die Treppenloggia vor dem Gartentrakt (in der Loggia nach Lanciani II, p. 115, im August 1570 der Fußboden verlegt). Erst nach 1567/68, als wohl im Zusammenhang mit den gleichfalls um 1568 ihre endgültige Form findenden Gartenentwürfen das Zusammengesetzte dieser Lösung allzu offenkundig wurde, ging man an die Neuredaktion des ersten, vielleicht noch aus den fünfziger Jahren stammenden Projektes: Einfügen der Ecktürme, Abriß der „Kapelle“ und Errichtung der Speiseloggia mit verbindender Galerie und Ballspielplatz. Die Anregung zu dieser Lösung, welche kompositionell auffällig mit der Gartenordnung verzahnt ist, könnte von Michelangelos Kapitäl-Entwürfen (Treppe mit Loggia-Überbau, eingefügt zwischen Risaliten) herkommen.

Der besonders reichen Dokumentation C.s zur Entstehung des Hanggartens ist wenig hinzuzufügen. Hervorgehoben seien die von ihm aufgewiesenen Veränderungen an der „fontana dell'organo“ (warum bringt C. den Avviso über die mutwillige Zerstörung der Wasserorgel 1582 [zit. p. 99 f.] nicht in diesem Zusammenhang?; cf. auch Lanciani III, p. 191) und die „fontana dell'ovato“ (Ligorio hier ausnahmsweise auch stilkritisch erfaßt), deren Frühstadien auch in Veduten des Palastinneren zu erkennen sind. Bedeutungsfragen streift C. mit der „Rometta“, dem Miniatur-Rom (pp. 23 ff.); daß er sie trotz der Form- und Symbolanspielungen nicht als Aufführungstheater versteht, überzeugt; ein Hinweis auf den noch im 17. Jh. (p. 177) als „ad uso di Theatro“ bezeichneten Pavillon des „giardino segreto“ hätte das noch deutlicher gemacht. Ebenso akzeptiert man

die aufgewiesene Vergleichbarkeit mit Ligorios Romplan. Zur „fontana della civetta“ wäre Hülsen zu entnehmen gewesen (pp. 109, 116), daß sich die „satiri“ bei Hippolytos Tod noch in L. Sormannos Atelier befanden. Warum der am gleichen Brunnen erwähnte „m(ast)ro gio(vanni) scultore“ mit G. del Duca identifiziert wird, ist aus dem Text nicht ersichtlich. Die einer späteren Veränderung verdankte „fontana dei cigni“ wird man wohl als Variante eines bestimmten Nymphenbrunnens in der der römischen Este-Villa benachbarten Vigna di Pio Carpi (Hülsen, pp. 49, 58) erkennen dürfen. Nicht nur hier wundert man sich, daß C. die Quirinalsvilla nie eigentlich mit in Betracht zieht, in deren Nachbarschaft die meisten der in T. beschäftigten Bildhauer auch ihre Werkstätten hatten (Lanciani III, p. 191). Hier befand sich 1568 (Hülsen, p. 116), bereit zum Abtransport nach Tivoli, ein monumentaler jugendlicher Herkules, von dem man sich mindestens fragen könnte, ob er nicht die im Pariser Ms. für den Drachenbrunnen vorgesehene Figur ist, von der C. nie klar macht, ob sie aufgestellt wurde (cf. pp. 80, 81)? Ob ferner der von Lanciani (III p. 190) erwähnte Herkules mit Löwenfell, ohne Füße und Hände, aber mit dem Handfragment eines Kindes, „forse un bacco“, nicht womöglich der spätere (dann auf die Garten-Ikonologie zurechtgemachte) Herkules mit dem Achilleusknaben ist?

Das Vernachlässigen stilkritischer Gesichtspunkte wird bei der Auswertung der Dokumente besonders spürbar. So erwartet man z. B. vergeblich einen Vergleich der auf Ligorio zurückgehenden „fontana dell'ovato“ mit der von C. (allzu unbedenklich) für Galvani in Anspruch genommenen „fontana dei principi“, der „fontana della civetta“ oder auch dem Drachenbrunnen, für den C. den z. Z. seiner Entstehung in Tivoli nachweisbaren F. da Volterra in Vorschlag bringt; ist es, weil es, von dem letztgenannten Werk abgesehen, wirklich schwer fällt, einschneidende stilistische Unterschiede zu erkennen? Überhaupt, die Frage nach frühen, richtungsweisenden Entwürfen Ligorios (oder Ligorios mit der Assistenz von Galvani) läßt sich doch gar nicht vermeiden! Trotz Seni, Patzak (dessen frühe, aber anregende Arbeit in der Z. f. bild. Kunst, 1905/06 C. nicht nennt), Friedländer (Das Casino Pius des Vierten, p. 14) und Bruhns (der in seiner „Kunst der Stadt Rom“, pp. 423 – 426, bereits von der nun bald erscheinenden Arbeit C. Lambs über die Villa Kenntnis hatte) geht C. dem Problem aus dem Wege (pp. 92 f.). Dabei kennt man außerhalb Tivolis genügend Werke, die mit Ligorio zusammenhängen und welche die Aufgabe verlockend erscheinen ließen!

C. zieht ungern Querverbindungen und wählt bei der Ausstattungsgeschichte die mühsame topographische Abfolge, statt die der Baugeschichte, deren jeweiligem Stand sie doch ganz natürlich entspricht: 1563/65 erste Arbeiten unter G. Maziano im Erdgeschoß einschließlich zweier Eckräume des älteren NO-Flügels. 1566/67 Erwähnung U. Macciolinis „pittore“ in der „capp(ell)la de Tivoli“ (ist das vielleicht das kleine Gebäude der Vedute [s. o.]? Oder stand damals, hinter dem 1568 begonnenen SW-Risalit bereits der heutige Kapellenraum?). 1567/68 Weiterführung und Vollendung der vier nach SW gelegenen Haupträume des Erdgeschosses durch F. Zuccari (Landschaften dem M. da Siena zugeschrieben); dann, 1568/69, schmückt L. Agresti die Deckenzone

der Kardinalsräume im Piano Nobile. Erst nach Anbau der Eckblöcke (wobei wahrscheinlich ältere Muziano-Fresken verlorengingen, s. o.; p. 64) 1570/71 Ausmalung der neuen NO-Eckräume des Erdgeschosses durch D. Alberti und (von den Urkunden her sich empfehlend) M. da Siena. Kurz vorher, 1569, hatte C. Nebbia die dem NO-Anbau benachbarten zwei „stanze tiburtine“ dekoriert, und kurz darauf, 1572/73, fand unter F. Zuccari die Ausmalung der (neuen?) Kapelle hinter dem SW-Risalit statt. Die fast willkürliche Reihenfolge, mit der die Fresken innerhalb der einzelnen Räume beschrieben werden, macht es vom Text her schwer, sich die formale Gestalt der Dekoration im Ganzen zu vergegenwärtigen. Unter den nachgewiesenen Mitarbeitern der Hauptmeister erkennt C. auch D. Fontana als Stukkateur (vgl. 1572 und 1576/77 in der Chiesa Nuova und am Konservatorenpalast), und, weniger eindeutig, den Maler Dionys Calvaert (p. 45). Bei den von C. aufgespürten Zuccari-Gehilfen in der Kapelle: Cesaro, Giovanni und Ventura, ist man versucht, C. Nebbia, G. Guerra und V. Palotta (vgl. Lanciani III, p. 112) zu vermuten, obwohl Nebbia schon früher als Assistent Muzianos oder gar selbständig in T. vorkommt (pp. 60 ff.). Mit vergleichenden Hinweisen auf andere Arbeiten der beteiligten Maler ist C. leider auch dort, wo die Urkunden noch Spielraum ließen (bei M. [Negroni] da Siena z. B.), sparsam. Der Hinweis auf ein verwandtes Motiv ist pro Künstler das Maximum (z. B. bei C. Nebbia, p. 60). Wenn er allerdings keine genaue Scheidung der vielen Mitarbeiterhände versucht hat, so wird ihm das niemand zum Vorwurf machen. Eine von C. am Ende einer langen Anmerkung begrabene (p. 66, Anm. 74) Nachricht, wonach D. Alberti 1571 „quadri della fazzata nel Cortile“ schuf, gibt zu denken: sollte vielleicht vor des Kardinals Tod auch eine Freskierung der so „nackten“ Gartenfassade geplant gewesen sein? Es hätte immerhin mehr für sich als Patzaks Versuch (P. p. 57), die sicherlich einst geglätteten zahlreichen „Balkenlöcher“ als für Schmuckreliefs bestimmt zu erklären.

Mit der Fassade ist die Gelenkstelle zwischen Palast und Garten berührt. Die nicht richtige Einschätzung ihrer Bedeutung beeinträchtigt auch C.s Versuch der Charakterisierung der Anlage und ihrer Einordnung in den Kreis der großen Renaissance-Villen – die er zudem sehr summarisch und ohne die Entwicklung der Gattung anzudeuten behandelt (oder hat es Sinn, „Bagniaia“ als zum Typus „Belvedere“ gehörig zu verstehen?). Mit Recht unterstreicht er die bewußte Ignorierung des links einfallenden Abhangs im unteren Teil des Gartens durch das gleichmäßige Gartenmuster; doch scheint er die Rolle des darin ausgedrückten „abstrakten“ Verhaltens zu unterschätzen, dem das auferlegte geometrische System wichtiger ist als die Inszenierung von Brunnen und Loggien in sinnlich erfahrbaren Zusammenhängen. Obwohl C. an anderer Stelle die manieristische Spannung: „intellectual-decorative“ erwähnt (p. 68), ist seine Interpretation hier „frühbarock“ gefärbt, wenn er der „continuity of the view“ auf den Palazzo genügend einheitsstiftende Kraft zubilligt, um die immer wieder quer kreuzenden Wegführungen zu überwinden (p 15). Tatsächlich war die optische Wirksamkeit des Palastes auf einige getrennte Blickschneisen verteilt und zerlegt. Nicht zufällig ist die Fassade durch die Mittelloggia und die angefügten Turmrisalite optisch den



Abb. 1 Lukas Cranach d. Ä.: Die Familie des Faun. Vicomtesse Alain de Mauduit.



Abb. 2 Muttergottes. Oberrhein um 1470. Abbot of Downside.

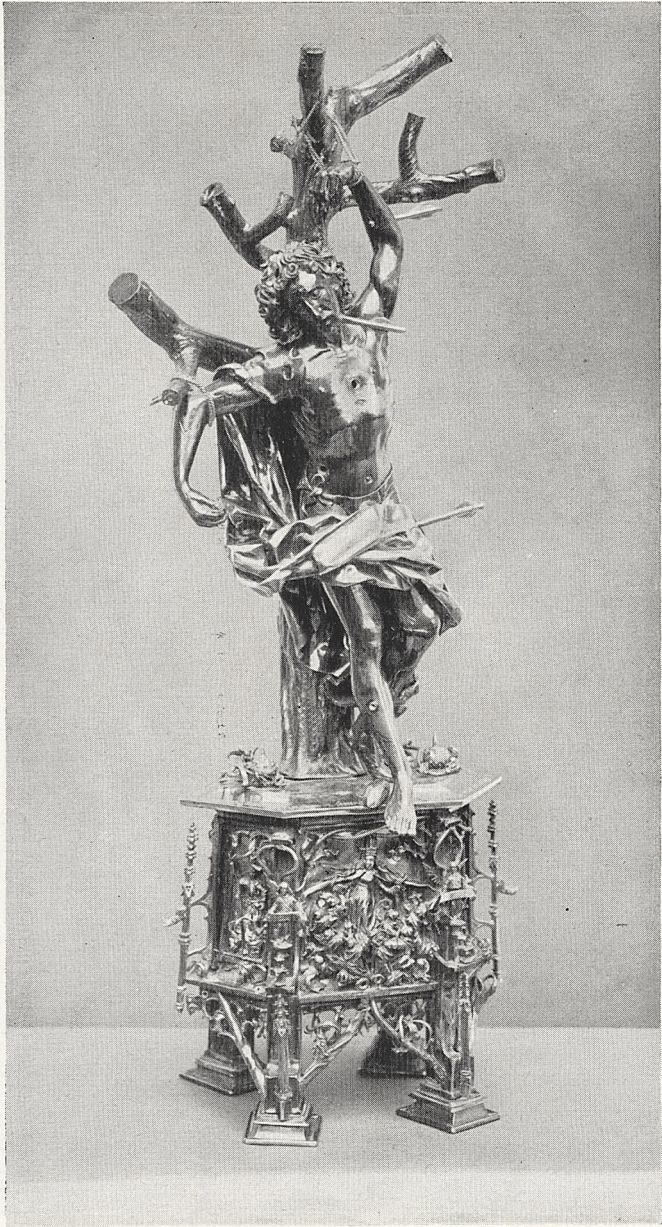


Abb. 3 Hl. Sebastian. Augsburg, 1497. Sir Harold Wernher.



Abb. 4 Vedute der Villa d'Este von 1568. (Matteo Nègroni da Siena zugeschrieben.) Tivoli, Villa d'Este.

drei nebeneinander hochlaufenden Hauptachsen des Gartens zugeordnet – und wurde ferner jeder vom Garteneingang unten kommende Besucher da, wo noch genügend Distanz für eine volle Palastwirkung bestand, in die Pergola gezwungen, aus der man ihn erst vor dem Steilhang wieder entließ (nunmehr mit der Wahl, der vor ihm aufsteigenden oder den quer dazu sich erstreckenden Wegachsen zu folgen). Die Einheitserfahrung ergibt sich im wesentlichen aus dem intellektuellen „Wissen“ des Plannetzes oder dem realen (Fernsicht) bzw. künstlichen (Dupérac-Stich und Salotto-Vedute) optischen Abstand. Daß die Ökonomie der optischen Gewichte in der Entstehungszeit noch nicht eigentlich ernst genommen wurde, enthüllt die „Kritik“ des 17. Jhs.: M. de Rossi errichtet als Gegengewicht zur Speiseloggia-Fassade die gleichartige Front seiner „fontana di Europa“, und die ursprünglich isoliert komponierte „fontana dell’ovato“ (vgl. Dupérac) wollte derselbe de Rossi durch eine optische Aufwertung der „Rometta“ aufwiegen (pp. 117, 119).

C. entwickelt das, was man die spezifische „Ideologie“ der Villa nennen könnte, überzeugend und in voller Breite aus der schon älteren Herkules-Bindung der Este, aus der lokalen ad hoc neu „ausgegrabenen“ Herkules-Tradition Tivolis und aus dem exemplarisch-moralischen Aspekt (Tugend/Laster) der Herkulesidee. Dem letzten Gedanken sekundierte der schon früher vom Kardinal Hippolyto für seine Person adaptierte (und von Ligorio in den Teppichen stilisierte) Mythos vom reinen Hippolytus. Der Garten des „neuen Hippolytus“, dem jetzt die symbolisch Tugend verkörpernden Äpfel der Hesperiden anvertraut sind (vgl. das Emblem: Adler mit Apfelzweig) – ist dankbar dem Tugendhelden Herkules „geweiht“, welcher die Äpfel einst erwarb; sein Wirken bis zur Aufnahme in den Olymp (er sitzt übrigens an *b e i d e n* Göttertafeln, in der „sala d’Ercole“ und im „Salotto“!) beherrscht die Bildwelt bis in das Erdgeschoß des Palastes hinein. – Im Piano Nobile sahen seit 1568/69 die 52 Tugendallegorien (denen noch „huomini illustri“ zugesellt werden sollten) von den Decken herab auf leere Wände; mit um so größerer Wahrscheinlichkeit wird man diese Räume, C. folgend, als den Bestimmungsort der ca. 1567/68 geplanten tugendpreisenden Hippolytus-Teppiche ansehen dürfen. In den Zeichnungen für die Gobelinszenen ist von Ligorio neben antiken Figurenmotiven auch die nicht zentralperspektivische Raumordnung römischer Reliefs übernommen worden; allerdings wohl nicht nur durch den „Archäologen“ Ligorio, sondern sicherlich auch von dem „Manieristen“, der den zentralperspektivischen Raum nicht mehr als verbindlich anerkannte. An einzelnen Bildern zeigt C., wie christliche Bildschemata in typologisch verwandte Szenen des Mythos eindringen. Ob – durch den Bezug auf den Kardinal in dieser Serie ganz natürlich sich einstellend – christliche Gedanken im Sinne einer bindenden Programmidee auch hinter dem Villenganzen zu finden sind („the Christian Hercules“ etc.), scheint mir zweifelhaft. Selbst bei so isolierten Gruppierungen wie den Moses- und Noah-Räumen im gartengeprägten Pianterreno oder dem Einhornbrunnen des „giardino segreto“ bleiben die Hauptbezugspunkte doch Garten und Brunnen.

Neben der oben angedeuteten Thematik zeichnet sich der von C. in seiner allge-

meinen Bedeutung nicht genügend gewürdigte Gedanke der literarisch und archäologisch begründeten Erneuerung der antiken Villa, und zwar in über den speziellen Bezug auf die Hadriansvilla (C. pp. 95 f.) hinausgehender Weise ab. Erst von hier aus erhalten die nicht ganz in die „Ideologie“ passenden Statuen und Brunnen (pp. 90 f.), z. B. die Wasserorgel, die „fontana della civetta“, die „fontana dei principi“ (bei denen z. T. antike hydraulische Spielereien Pate standen), aber auch ein Teil der von C. als „geographical symbolism“ zusammengefaßten Anlagen ihre notwendige Würde. Unter diesem Aspekt dürften auch so klar von antiken Überresten angeregte, den Charakter der Villa eindeutig bestimmende Elemente wie die Rampen des Steilhanges nicht einfach unerwähnt bleiben.

Gegen C.s Darstellung der Inhalte ist sonst nur einzuwenden, daß er etwas zu rasch die bildhaften Entsprechungen zu den von ihm erarbeiteten Programmgedanken in der Anlage wiederzufinden meint; und dies obgleich sein eigenes Material gerade das „Nicht-Aufgehen“ der Rechnung zu erweisen scheint. So besteht z. B. im Palast eine deutliche Differenzierung zwischen dem Piano Nobile und dem Erdgeschoß; während jener, über Hof und Eingangsniveau mit der Stadt verbunden, als eigentliche „Residenz“ anzusprechen wäre (sehr direkt auf den Kardinal-Gouverneur bezogene Dekoration), dringt in das Untergeschoß nach Lage (zwei direkte Zugänge), Charakter („Naturbilder“, Innen-Brunnen usw.) und Ikonographie (nur hier gibt es das von C. (p. 92) betonte starke Aufeinander-Angewiesensein von Palast- und Gartenikonographie!) der Garten ein. Von diesem Ineinander der Bereiche läßt die architektonische Erscheinung des Palastes jedoch nichts erkennen – im Gegensatz etwa zur späteren Villa Aldobrandini, wo die inhaltlich unterschiedenen Sphären auch architektonisch geschieden sind. Ein solches „Sich-Nicht-Decken“ von Inhalt und Erscheinung findet sich auch im Garten. Gewiß, die Konzeption „Herkules als Tugendheld“ ist dort nachdrücklich repräsentiert, aber heißt es nicht überinterpretieren, wenn man in der Anordnung von mittlerer „Herkules-Achse“ zu Venus- und Diana-Grotten einfach ein Abbild der „Herkules-am-Scheidewege“-Situation herausliest (pp. 82 f.)? Was sollten dann die ja als Versucherin aufgefaßte Pomona-Eva sowie die unheilbeladene Leda-Sippe oberhalb des triumphierenden Tugendheros und auf gleicher Ebene bzw. noch über Dianas Keuschheitsgrotte? Und wie kann man gerade den einen unter so vielen gleichen als Tugend-Pfad erkennen? Das „Scheideweg-Y“ hebt sich von dem regelmäßigen Weggitter der Villa genauso wenig bildhaft ab, wie die gesamten Grotten von ihren Pendants. Und so wie die für Herkules „Voluptas“ bedeutende Venus, auf die Tiburtinische Sibylle des angrenzenden Tivoli-Brunnen bezogen, durchaus positive Qualitäten entwickeln kann (p. 86), so ist der Voluptasgedanke auch schon in der Hydra des Drachenbrunnens unmittelbar vor Herkules gegenwärtig (p. 86). In solchen Beispielen können die sich überlagernden oder nur peripher verknüpften Bedeutungen offenbar nicht zu einem „Bild“ zusammenfinden. Es bleibt letztlich der ornamentalen Gartenteilung vorbehalten, auch das Widersprüchlichste zusammenzubinden. Entsprechend ist auch der u. a. im Pariser Ms. (C. p. 97, 147 n. 39) beschworene, am „viale

delle 100 fontane“ aufgereichte geographische Zusammenhang von Tivoli („fontana dell'ovato“ oder „di tivoli“) und Rom („Rometta“) keineswegs logisch im Sinne eines einfachen Abbildes verstehbar. Schon daß Tivoli überwiegend allegorisch und Rom nachahmend repräsentiert sind, stört; darüber hinaus zerbrochen wird die Konsequenz der geographischen Situation dadurch, daß auch der „Rometta“ ein eigenes kleines „Tivoli“ (Wasserfall mit Aniene-Flußgott) beigegeben ist; die als Campagna-Aquädukte erklärten, zwischen Tivoli-Brunnen und „Rometta“ den „viale“ begleitenden Kanäle passen jedenfalls nicht mehr in den abbildhaften Zusammenhang. – Solange wir keinen treffenderen Begriff als C.s: „geographical symbolism“ besitzen, sollte man sich vergegenwärtigen, daß hier drei verschiedene Aspekte überdeckt werden: a) die hadrianisch beeinflusste Wiederholung der für den Kardinal bedeutsamen Orte (Tivoli, Rom), b) die dynastisch gefärbte Vergegenwärtigung der Familienterritorien (Salotto-Veduten), c) die mythologisch-historische Verankerung der Villa an ihrem geographischen Ort (tiburtin. Lokalsagen etc.).

Mit Recht hat C. unter den mit T. vergleichbaren Anlagen (pp. 133 ff.) besonders die Nähe des nahezu gleichzeitig entstandenen Farneseschlusses Caprarola hervorgehoben (pp. 54, 67, 91 f.). Für die direkten Kontakte – das Buch verweist hier auf F. Zuccari, der, bevor er nach T. kam, 1566 noch seinem Bruder in Caprarola nachgefolgt war – erlauben uns bisher unpublizierte Nachrichten aus Farnese-Briefen (Archivio di Stato, Parma, Carteggio Farnesiano 1/116; 631/47; 668/49) Ergänzungen: neben dem Maler ist auch der Brunnenbauer C. Maccarone an beiden Orten nachzuweisen; nachdem ihn Alessandro seit 1568 hatte drängen lassen, fand er 1572 wenigstens vorübergehend Zeit, sich auch um die Farnese-Brunnen zu kümmern; bis dahin (also drei Jahre länger als bei C. nachgewiesen) war er in T. unabkömmlich. Vorher, 1565, hatte allerdings schon P. Ligorio selbst Caprarola besucht (Navenne, Le Palais Farnèse II, p. 690), und ausgerechnet er wurde 1573 von Fulvio Orsini, einem der maßgeblichen Programm-Humanisten und Berater der Farnese, als Nachfolger Vignolas in Caprarola vorgeschlagen (Ronchini, Mem. Storiche, Lettere di Fulvio Orsini 1879)!! Die Ähnlichkeit in Programm und Ausführung zwischen der offenen Herkules-Loggia in Caprarola und dem illusionistisch geöffneten „Salotto“ in T. (pp. 54, 67, 91), und die Verwandtschaft der „fontana del dragone“ mit der „peschiera“ in Caprarola legen es nahe, hier Früchte solch persönlicher Beziehungen zu erkennen. Die Frage der Priorität möchte man jedoch trotzdem mit C. vorläufig offen lassen. Angesichts des für Rom ungewöhnlichen Anteils französischer Kunsthandwerker (etwa der Brunnenbauer Leclerc und Venard) ist es schade, daß C. möglichen westlichen Einflüssen (mindestens doch auf die Grotten?) nicht nachgegangen ist. Und ob der französische „background“ des Kardinals selbst – diesmal im Sinne einer Geschmacksbildung durch den Architekten seines Aufenthalts in Fontainebleau: Sebastiano Serlio – nicht vielleicht auf die Form des Palastes gewirkt hat?

Solche Überlegungen dürften die Frage nach dem „spiritus rector“ hinter Gestalt und Inhalten der Este-Anlage kaum ernsthaft beeinflussen. Obwohl C. (pp. 92 ff.)

sich zu keiner völlig eindeutigen Antwort bereitfindet – es spricht alles dafür, nichts wirklich dagegen, aber keine Urkunde gibt ihm im Sinne seiner modernen Fragestellung eine definitive Auskunft –, kann sie für den Leser nur Pirro Ligorio lauten, – mag die Art seiner Einflußnahme auch verschieden sein von der etwa eines Vignola in Caprarola oder anderer, reinerer Künstler.

Klaus Schwager

TOTENTAFEL

RUDOLF KOMSTEDT †

29. 4. 1887 – 10. 9. 1961

Unsere Wissenschaft wäre ärmer, wenn sie nicht neben denjenigen, die dem Apparat der Forschung dienen oder die Wirkung nach außen erstreben, auch die Gelehrten hätte, die ganz der Konzentration und der Vertiefung leben. Einer von diesen war Rudolf Kömstedt. Sein gedrucktes Werk ist nicht umfangreich, die Schar seiner Schüler nicht groß; aber er hat Einsichten gewonnen, die in seinen kleinen Schriften versteckt sind, in seinen Vorlesungen und Übungen oder im Gespräch aufblitzten; sie führen in den Kern der Dinge und sind von der Art, die den „Fortschritt der Wissenschaft“ überlebt. Er gehört einer Generation an, der die philosophische Grundlegung der Wissenschaft noch ein lebendiges Anliegen, nicht eine formale Verpflichtung war. Seine ungedruckte Habilitationsschrift gibt davon Zeugnis. Er horchte auf, wenn Themen dieser Richtung angeschnitten wurden, konnte aber auch bis zur Vernichtung kritisch werden, wenn Präzision zur Umständlichkeit wurde oder Methodenfragen in formaler Logik endeten.

Am Niederrhein als Sohn eines Arztes geboren, hat er nie die Schwerblütigkeit dieser Landschaft verleugnet – in seiner geistigen Art wie in seiner Statur. Als Thema seiner Dissertation hat er ein Problem der stammverwandten westfälischen Baukunst gewählt. Nach dem ersten Weltkrieg, in dem er als Artillerist den rumänischen Feldzug mitmachte, war er Assistent seines Lehrers Wölfflin, dessen Wesenszüge seiner eigenen Anlage in vielem entsprechen mochten. Er hat ihn energisch gegen oberflächliches Lob verteidigt – vgl. seine Besprechung von Landsbergers Wölfflin-Schrift –; zur zweiten Wölfflin-Festschrift hat er selbst eine seiner erleuchtenden Arbeiten beigetragen, über „nationale Charaktere“.

Die Universitätslaufbahn war geradlinig und ohne Ehrgeiz wie der Mann selbst. Privatdozent in München 1921/22, Extraordinarius in Köln 1930, ordentlicher Professor in Erlangen 1936, wo er nach dem zweiten Weltkrieg zwei Amtsperioden hindurch Dekan der philosophischen Fakultät war. Als Lehrer hat er es sich nicht leicht gemacht, im Umgang mit Menschen so wenig wie in der absoluten Gewissenhaftigkeit des Forschens und des Darbietens. Er war immer kritisch in dem Sinne, wie es Wissenschaft nun einmal verlangt, vor allem aber sich selbst gegenüber. Das stets wache Mißtrauen gegen rasche Schlußfolgerungen und gegen geistreiche Konstruktionen hemmte wohl am meisten seine eigene Produktion. Den Umkreis der abendländischen Kunstge-