

wägung ziehen müssen, es sei denn, man hätte damals Gläser „ad uso di Boemia“ aus Venedig bezogen.

Mit Akribie hat Heikamp eine geradezu unübersehbare Fülle von Stoff bewältigt und zu einem höchst aufschlußreichen und lebendigen Ganzen gefügt. Es ist ein wenig „understatement“ im Spiele, wenn er seinen Versuch mit einer „eiligen Reise durch ein ausge dehntes Terrain“ vergleicht. Andere mögen in Zukunft durch weitere Archivfunde oder Grabungen — auf deren Dringlichkeit Heikamp verweist — das von ihm gezeichnete Bild weiter abrunden oder auch zurechtrücken. Das Wesentliche ist gesagt. Mit dieser in einer bis zur feinsten Vignette sorgfältig und liebevoll gestalteten, umfassenden und mit sympathischem Engagement ungemein anregend geschriebenen Publikation erhält die Glaskunst am Hofe der Medici endlich den ihrer Bedeutung gebührenden Platz.

Franz Adrian Dreier

HORST BREDEKAMP (Text), WOLFRAM JANZER (Fotografien, Pläne, Bauaufnahmen), *Vicino Orsini und der Heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist* (Grüne Reihe, Quellen und Forschungen zur Gartenkunst, Bd. 7). Teil 1: 186 S., 59 Bildtafeln, 2 S. Nachwort von W. Janzer. Teil 2: 199 S., 8 Pläne im Text, 186 Abb., Nachwort und Korrektur von H. Bredekamp, ein Faltplan. Werner'sche Verlagsgesellschaft, Worms 1985. Lwd., DM 164,—.

(mit einer Abbildung und fünf Figuren)

Et con gran rimbombar s'ode Vicino Nomarsi homai da l'uno a l'altro polo!

Was im Cinquecento bloße Rhetorik war, ist heute zur Wirklichkeit geworden. Nach jahrhundertelanger Vergessenheit ist Vicino Orsini und seine Schöpfung, der Wald von Bomarzo, in aller Munde. Der Fluß der Bibliographie scheint unversiegbar, und auch nach Redaktionsschluß von Bredekamps Buch ist das Schrifttum zum Thema von Autoren diesseits und jenseits des Ozeans wieder beträchtlich angewachsen (am wichtigsten: J. B. Bury, in: *Journ. of Garden History* 5, 1985, 213 ff.). Das Bestreben des Verfassers ist es, die Anlage des Gartens und seine Erscheinungsform aus der Biographie seines Schöpfers zu erklären. Er verläßt also jene, seit langem in der Kunstgeschichte übliche Form der Monographie, wo das Leben des Protagonisten nur als tabellarisch magere Datenfolge erscheint und ansonsten die „künstlerische Entwicklung“ aufgrund stilistischer, „werkimmanenter“ Kriterien aufgezeigt wird. In mancher neueren Veröffentlichung zeichnet sich jene Tendenz ab, der auch Bredekamp folgt, zurück zur Biographie: „there is no wealth but life“ (John Ruskin, zitiert nach W: Kemp, *John Ruskin*, München 1983). Um diese Literaturform zu meistern, ist ein hohes Maß an darstellerischer und synthetischer Begabung erforderlich.

Der erste Teil von Bd. I (14—53) ist der Biographie Vicino Orsinis gewidmet. Aufgrund seiner Briefe und anderer verfügbarer Quellen wird sein Lebenslauf rekonstruiert. Wichtig ist, daß Bredekamp das Sterbedatum Vicinos ermitteln konnte (28. 1. 1585, vgl. I, 53). Die Bedeutung seines Freundeskreises wird erhellt, seine Korrespondenz und seine Lektüre werden analysiert, um ein Bild vom Charakter des Schöpfers vom Sacro

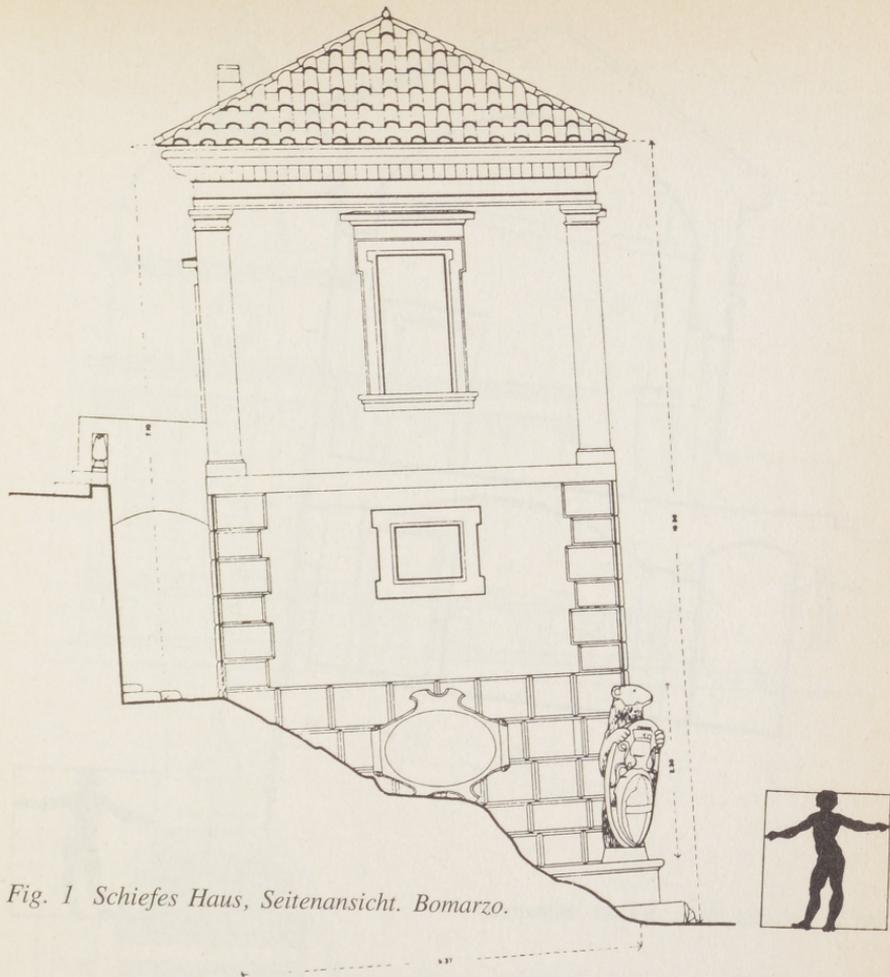


Fig. 1 Schiefes Haus, Seitenansicht. Bomarzo.

Bosco zu entwerfen. Der zweite Teil (I, 56—88) behandelt die Chronologie der Anlage des Wäldchens und Orsinis Erweiterungsbauten des Familienpalastes. Es wird versucht, aus Orsinis Briefen den Sinngehalt des Gartens zu erklären. Im dritten Teil (I, 90—115) werden die Inschriften der Monumente interpretiert. Der vierte Teil (I, 118—179) hat die Ikonographie des Gartens zum Gegenstand. In einer kurzen Schlußbetrachtung (I, 182—186) wird noch einmal auf die Bedeutung des Gartens eingegangen, seine Geschichte nach dem Tode Orsinis wird betrachtet und seine Wirkung auf Zeitgenossen und Nachwelt. Es folgen die 59 Bildtafeln von Wolfram Janzer. Der zweite Band enthält die Korrespondenz Orsinis und alle bisher bekannten, ihn betreffenden Dokumente, ferner Anmerkungen, Register, Pläne von Park und Palast, sowie weitere Abbildungen des Gartens und Vergleichsabbildungen.

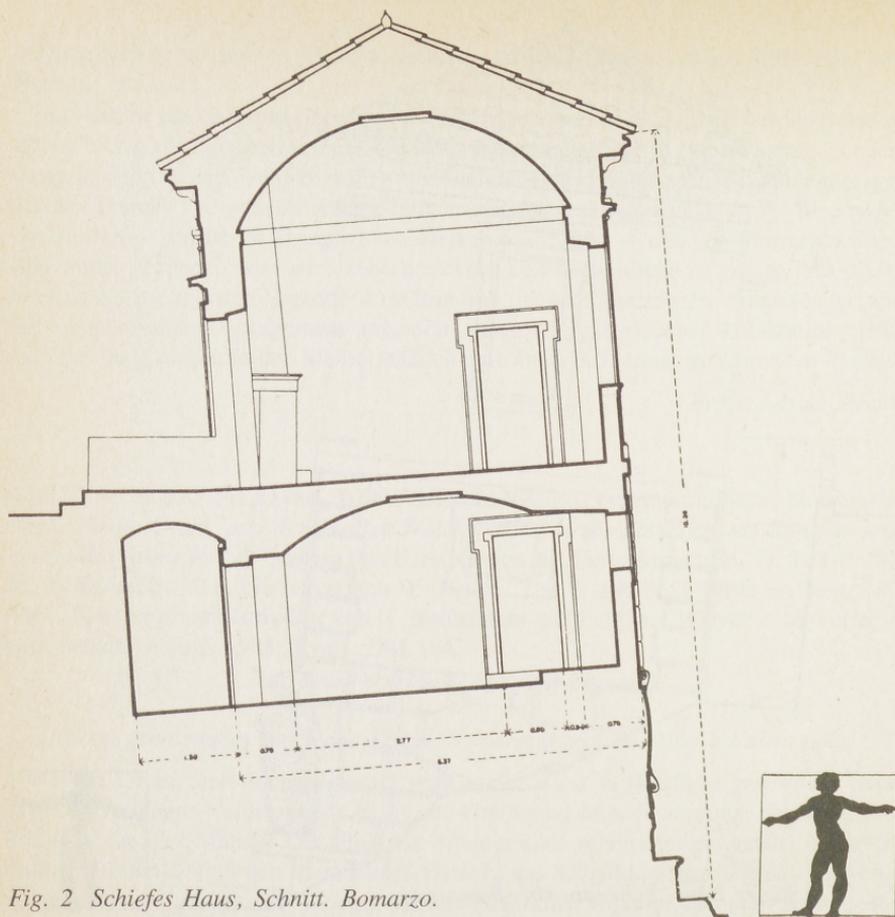


Fig. 2 Schiefes Haus, Schnitt. Bomarzo.

Darnall und Weil (S. 5; für diese und die folgenden abgekürzten Literaturangaben vgl. die Bibliographie in Bredekamp II, 146 ff.) charakterisieren das Schrifttum über den Sacro Bosco: „All Bomarzo scholarship runs the risk of creating yet more myths to add to the collection surrounding the garden“. Der kritisierten Tendenz sind auch die beiden amerikanischen Autoren in ihrem Aufsatz nicht immer entronnen. Auch in Bredekamps Buch ist der Hang zum Mythos leider besonders häufig gegenwärtig. Bereits im Vorwort wird der „Fluch“ von Bomarzo entfesselt.

Orsini, der hinterwäldlerische Feudalherr, definiert sich selbst als „oltraciminiato“ (II, 59, vgl. auch 62), durch seine Lektüre und seine Korrespondenz hielt er sich jedoch auf dem Laufenden über Leben und Treiben in der Welt. Was die Bücher angeht, hatte er einen sehr ausgeprägten eigenen Geschmack, er liest z. B. den „Pantagruel“ von

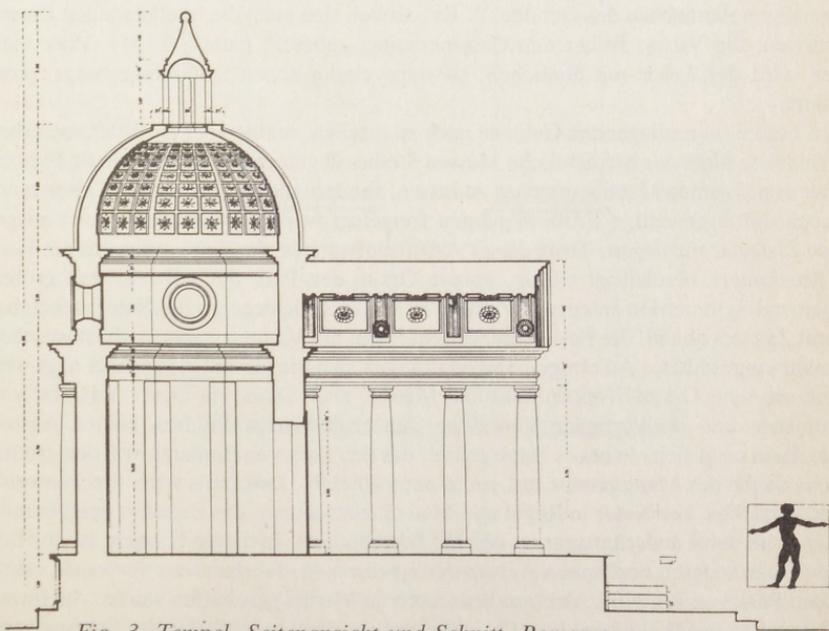
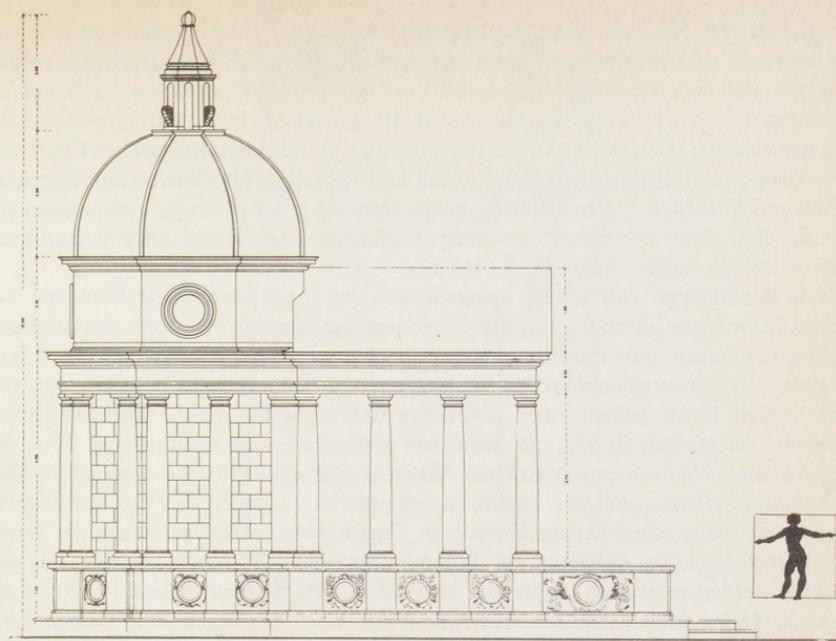


Fig. 3 Tempel, Seitenansicht und Schnitt. Bomarzo.

Rabelais (II, 48, 50), ein Autor, der besonders in Italien im Geruch der Ketzerei stand und deswegen dort im 16. Jahrhundert fast ganz unbekannt geblieben war. Man möchte vermuten, daß sein Busenfreund Drouet ihn mit diesem Werk bekannt gemacht hat, die unbändige Lebensfreude des abenteuernden Riesen war Vicino sicherlich wie auf den Leib geschrieben. Gewiß war Orsini ein ganz und gar nonkonformistischer Charakter, Bredekamp jedoch konstruiert radikal schick im Untertitel seines Buches den Gegensatz „Fürst und Anarchist“; dem neugierig gemachten Leser das eifertige Versprechen einzulösen, ihm einen anarchisch gesonnen Aristokraten der Renaissance vorzuführen, kann er freilich nicht erfüllen (I, S. 46, 53).

Nach Bredekamps Auffassung spiegeln sich im Park wesentliche Momente von Vicinos Innenleben wider (I, 46), dies wird niemand bezweifeln; größte Behutsamkeit ist jedoch vonnöten, um eines aus dem anderen zu erschließen. Die Freuden und Ängste des alternden Schwerenöters kreisen vielfach um „madonna Venere“. Aus diesem vorherrschenden Inhalt jedoch eine „kollektive Schizophrenie dieses phalluskultischen Zeitalters“ abzuleiten (I, 45), erscheint dem Rezensenten als Fehldiagnose. Von den Klagen Orsinis über seine nachlassenden Manneskräfte schließt Bredekamp auf die Gartenskulpturen zurück, daß der Edelmann bestrebt war, „gegen den eigenen Empfindungsverlust neue, dauerhaftere Körper im Garten zu schaffen und ihnen die sensualistischen Schocks zu injizieren, die in ihm selbst gefährdet waren“ (I, 46). Als sich die Beschwerden verstärken, äußert der bisher so leidenschaftlich seinem Boschetto zugewandte Vicino, daß selbst diese Schöpfung ihm kein Vergnügen mehr bereite. Laut Bredekamp, ohne den Hiatus zu vermeiden: „so entwickelt er nun Überdruß in einem nochmaligen Auraabbau des Gebildes“. Es „trüben sich auch die intellektuellen Ersatzfunktionen, die Vicino früher den Gartenarbeiten zugesellt hatte“ (I, 74). Über viele Seiten wird der Leser mit ähnlichen, trivialpsychologischen Schlußfolgerungen konfrontiert.

Den Felsen im umliegenden Gelände nach zu urteilen, mußten bei der Bildhauerarbeit im Wäldchen nicht nur beträchtliche Massen Steines abgetragen werden, um die Figuren aus der ungeformten Materie erstehen zu lassen, sondern die eingesunkenen Felsen mußten auch durch gewaltige Erdbewegungen freigelegt werden. Weiterhin waren ausge dehnte Plateaus anzulegen. Trotz dieses Arbeitsaufwandes, für den vermutlich ein Heer von Fronbauern beschäftigt wurde, konnte Orsini den Park nur teilweise mit großen Achsen und Symmetrien anlegen. Er mußte sich danach richten, wo die Natur, scheinbar wie mit Zyklopenhand, die Felsen hingestreut hatte, die Vicino zu seinen phantastischen Visionen umgestaltete. An einigen Stellen drängen sich die Gestalten, anderes liegt weit ab wie die vom Orsini-Wappen bekrönte Maske. Daß Vicino an dieser Vorgabe von Asymmetrie und willkürlicher Verteilung der projektierten Figuren keinen Anstoß nahm, darin zeigt sich ein neues Naturgefühl, das den Park von Bomarzo von den großen Gartenanlagen des Manierismus in Latium unterscheidet. Jedenfalls wird streckenweise darauf verzichtet, die Natur in Regel und Maß einzuzwängen, das Ergebnis zeigt bereits Anklänge an den Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts. In dieser Hinsicht ist der Boschetto einer anderen berühmten Anlage des späteren 16. Jahrhunderts verwandt, nämlich dem Park von Pratolino, der von Francesco de' Medici geschaffen wurde. Auch was das Programm des Wäldchens betrifft, läßt sich kein bruchlos aufgehendes Schema kon-

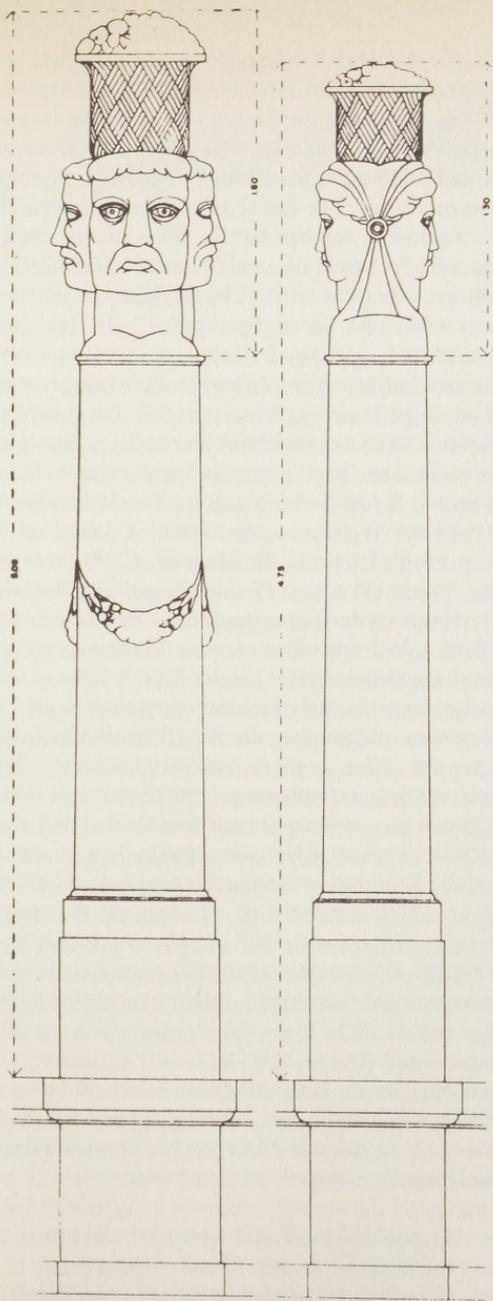


Fig. 4 Hermen, Rekonstruktion. Bomarzo.

struieren, wie es mancher moderne Ikonograph erträumt und wie es, nicht ohne eine gewisse Trockenheit, Benedetto Varchi tatsächlich für den Garten der Villa Medici von Castello entworfen hatte. Die Form der Felsen war in Bomarzo wiederum vorgegeben, nicht jedes Monster ließ sich vom Bildhauer aus jeder Klippe hervorzaubern (*Abb. 8*). Die Unbestimmtheit und schillernde Vieldeutigkeit des Gartenprogramms scheint in einem Briefe Orsinis anzuklingen. Mit dem Lächeln des Auguren schreibt er 1561 dem Kardinal Alessandro Farnese: „Ich beschäftige mich immer noch mit meinem Wäldchen, um zu erproben, ob ich es auch Ihnen als Wunder verkaufen kann wie an die vielen Esel, die hierherkommen. Aber das wird nicht gelingen, da der Wunderglaube aus der Unwissenheit geboren wird, sind Sie dagegen gefeit“ (II, 16). Hat, so muß man sich fragen, Orsini nicht nach dem gleichen Prinzip gehandelt, von dem uns Vasari in der „Vita“ Piero di Cosimos berichtet, der sicherlich ein Geistesverwandter unseres Feudalherren aus dem Latium gewesen ist. Vasari erzählt, einen berühmten Concetto Leonardos wiederaufnehmend, über den wunderlichen Maler: „Bisweilen blieb er vor einer Mauer stehen, auf die Kranke lange gespuckt hatten, und schuf sich daraus Reiter-schlachten, die seltsamsten Städte und die größten Landschaften, die man sich denken kann, dasselbe tat er mit den Wolken in den Lüften“ (Vasari, ed. Club del Libro, III, 443; vgl. *Scritti d'arte*, ed. P. Barocchi, II, Mailand, 1288). Man gewinnt beim Besuch des Boschetto fast den Eindruck, als ob Orsini mit sarkastischem Vergnügen das Füllhorn (oder die Pandorabüchse) der Ikonographie für die Kunsthistoriker der Nachwelt vollgestopft hätte, deren Inhalt scheinbar so viele Kombinationsmöglichkeiten wie die Lottozahlen bietet, auch die Glückstreifer bei des Rätsels Lösung sind nicht weniger selten. Der Verfasser zeigt ein schier unbegrenztes Vertrauen in die Leistungsmöglichkeiten der von ihm angewendeten Methoden, die Wirklichkeit dagegen stellt sich doch wohl sehr viel komplizierter dar. Der Autor konstruiert kohärente Bedeutungsinhalte der Skulpturen, die jedoch vielfach auf unbeweisbaren Hypothesen beruhen. Was zunächst Hypothese ist, wird jedoch im weiteren Verlauf der Abhandlung als unzweifelhafte Tatsache hingestellt. Um seine Ansicht zu beweisen, daß in dem Bosco „Visionen Amerikas“ dargestellt seien, wird die Schildkröte von der Fortuna bekrönt als westindische Riesenschildkröte bestimmt (I, 131 ff.; Taf. 18 ff.; II, Abb. 57 ff.). Die vom Orsiniwappen bekrönte Maske wird zur „Atztekenmaske“ (I, 141 ff., 149, 170, 179, Taf. 28 f; II, Abb. 75, 77 f.). Der Verfasser hätte die mehrfach betonte Feststellung von Nicole Dacos in dem von ihm zitierten Aufsatz beherzigen sollen: „les objets du Nouveau Monde étaient trop étrangers à la culture de la Renaissance pour que les artistes pussent en saisir et en assimiler les caractères“ (Dacos, 59). Auf einer Zeichnung von Vincenzo Guerra ist die Gigantengruppe dargestellt. Die erklärende Beischrift lautet „Smisurato colosso ... formato come Orlando forsenato sbrana in furore il pastorello...“ (II, Abb. 69). Der Text von Ariosts *Orlando furioso* (canto XIX) beschreibt präzise die Darstellung. Orlando ergreift den „boschereccio gioveno“ an den Füßen:

*Ma quei nei piedi (che non vuol che viva)
Lo piglia, mentre di salir s'adopra;
E quanto più sbarrar puote le braccia,
Le sparra sì, ch'in duo pezzi lo straccia...*

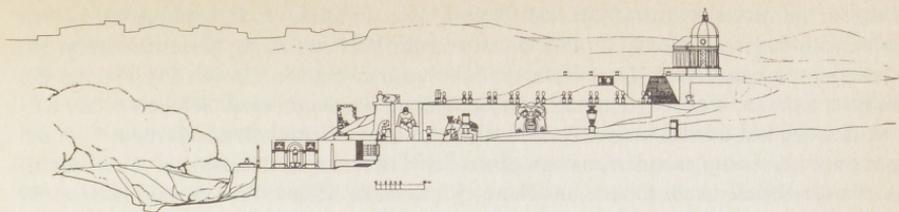


Fig. 5 Boschetto von Bomarzo, Schnitt.

Den Angaben auf Guerras Zeichnung, die vermutlich 15 Jahre nach Orsinis Tod entstanden ist (J. Hess in: *Röm. Jbch.* 12, 1969, 195 ff.), sollte man trauen. Sie passen jedoch nicht in Bredekamps Konzept (I, 135 ff., Taf. 22 ff., 27; II, Abb. 65 ff., 72). Gemäß einer Überlieferung des 19. Jahrhunderts wird die überwundene Gestalt von ihm als Frau gedeutet und schließlich als Amazone. Dann wird mit einem kühnen Zirkelschlag die Verbindung zu André Thevets *Cosmographie* hergestellt. Thevet berichtet über die kriegerischen Frauen auf den Amazoneninseln, die auch in einem Holzschnitt illustriert werden (II, Abb. 71). Laut Bredekamp: „Die furienhaften Physiognomien der Amazonasfrauen ähneln dem Antlitz der schreienden Gestalt Bomarzos, so daß möglich scheint, daß sich Vicino für einen der 'disegni', die er für die Herstellung seiner Skulpturen anfertigte, von diesem Stich [*sic!*] inspirieren ließ“ (I, 138). Die Gestalt des Giganten wird zum „*alter ego*“ Vicinos und verkörpert seine „Sinntheorie in ihrer unbeherrschbaren, Verzweiflung auslösenden, in ihrer orlandesken Wildheit aber auch triumphal antihöfischen Form, und im Motiv des weltweiten Irrlaufes, den der rasende Roland verkörperte, war erneut auch die mikrokosmische Zusammenziehung der Welt im 'Wäldchen' repräsentiert“ (I, 139). Hinter dem Rücken des Orlando ist der römische Harnisch, geziert mit dem Medusenaupt, dargestellt, den der Gigant vor dem Kampf abgelegt hat, es handelt sich nicht um einen Schild, wie in der Unterschrift zu I, Taf. 27 zu lesen ist. Das weibliche Meerwesen mit Fischschwänzen als das ikonographische Rarissimum — die auf dem festen Lande in Erdhöhlen hausende Echidna — zu deuten, kann nicht überzeugen (I, 163 f, 169, Taf. 40, 57; II, Abb. 120). Auch ist die Beweisführung nicht einzusehen, nach der die schlafende Nymphe (I, Taf. 56, 57, 59; II, Abb. 162, 163) als Psyche bezeichnet wird (I, 177). Ebenso die Interpretation einer Harpie als Persephone bleibt bloße Hypothese (I, 161 ff., 175, Taf. 35; II, Abb. 112 f.). Der Verfasser berichtet: „Schon die Löwen am Ende des Nymphen- und Grazienplatzes aber weisen nach Florenz. Das Muster eines Löwenpaares mit Kugeln unter den Vordertatzen war durch die 'marzocchi' der Loggia dei Lanzi gegeben...“ (I, 127). An anderer Stelle heißt es zu diesem Argument: „So lasziv die Satyrinnen zum Verweilen einladen, so streng schirmen die Löwen diesen Ort aphroditischer Vergnügungen gegen Unbefugte nach dem Muster der florentiner Löwen der Loggia dei Lanzi ab; dieses Formzitat aus dem Zentrum Neuetruriens...“ (I, 124). Der Verfasser übersieht dabei, daß die Löwen der Loggia dei Lanzi erst im Jahre 1789 aus der Villa Medici in Rom nach Florenz überführt wurden (H. Dütschke, *Antike Bildwerke*, III, Lpzg. 1879, 254, Anm. 1). Die Bezeichnung des Florentiner Löwen als „Marzocco“ leitet sich vom römischen Kriegsgott

Mars ab, sie verweist also darauf, daß Florenz eine römische Stadtgründung ist, Löwen können also auch aus diesem Grunde nichts mit der Verherrlichung Neuetruriens im 16. Jahrhundert zu tun haben. Der Verfasser hätte wahrscheinlich festeren Grund unter die Füße bekommen, und dem deutschen Lesepublikum einen größeren Gefallen getan, hätte er aus der fast uferlos erscheinenden Literatur zum Thema mit nüchternem Sinn die Spreu vom Weizen gesondert, anstatt einen Schwall neuer Mutmaßungen einzuführen, welche die Bauelemente für ein unsicheres Kartenhaus liefern. Als Vorbild hätte z. B. die Diskussion des Forschungsstandes bei Esther Nyholm dienen können (Nyholm, II, 27 ff.). Die besten Köpfe der italienischen Architekturgeschichte haben sich an dem Thema Bomarzo versucht. Ihre Forschungsergebnisse wurden nur sporadisch ausgewertet. Man fragt sich, warum z. B. die von Bruschi und anderen (1955, 1963) publizierten Aufmessungen und Rekonstruktionen nicht reproduziert wurden. Zu nennen sind die Ansichten, Grundrisse und Schnitte des Palazzo Orsini, des Schiefen Hauses, des Tempels, die Rekonstruktion der Hermen, insbesondere aber die Ansicht des Boschetto aus der Vogelschau, der Schnitt usw. (Fig. 1—5). Diese beiden letzteren Zeichnungen wären gemäß der neueren Forschungsergebnisse zu korrigieren, sie vermitteln einen anschaulichen Begriff von der Modellierung des Geländes, dieses um so mehr, da die Pläne von Janzer keine Höhenlinien zeigen.

Don Quijote befindet, eine Übersetzung verhalte sich zum Originaltext wie die Rückseite eines Bildteppiches zur Vorderseite. Auch wer über die glühende Phantasie des Hidalgo de la Mancha verfügt, wird es zuweilen schwer haben, in Bredekamps deutschen Versionen den zugrundeliegenden Originaltext wiederzuerkennen. Homonyme, Wortspiele und Redensarten werden ihm zu tückischen Fußangeln. „Coglionerie“ mit „Dummheiten“ zu übersetzen, ist gar zu prüde (I, 71; II, 47). Wenn Orsini gegen seine Gartenstatuen wettet, er wolle ihnen „far venir il cancro“, so heißt das, daß er ihnen den Krebs an den Hals wünschte, man kann diesen Kraftausdruck nicht so wie Bredekamp übersetzen, er beabsichtige die Statuen „weiter zu traktieren“ (I, 69; II, 46). Annibale Caro fabuliert, daß der furchtsame Jupiter vor dem Kampf mit den Giganten „si trasfigurasse in castrone, con riverenza de la sua maestà, e gli ne rimasero le corne“. Hier geht bei der Übersetzung die respektlose, derbe Pointe verloren, nämlich daß sich der höchste Gott in einen gehörnten *Hammel* (nicht in einen Bock!) verwandelt (I, 118; II, 81). Welche botanischen Seltenheiten mögen mit „Tartarknollen“ gemeint sein (I, 33; II, 16: *mostra de' tartari* = Mustersendung der Tropfsteine), was haben im gleichen Zusammenhang die „Rosenknollen“ zu suchen? (*mele ros[s]e* = rote Äpfel). In der Übersetzung eines Passus von Giovanni Annio ist zu lesen, daß der ägyptische Gott Osiris die Italiener „das Ernten des Maises“ gelehrt habe (I, 121; II, 130, Anm. 16), obwohl dieses Getreide doch erst nach der Entdeckung Amerikas im Abendland bekannt wurde. Was heißt es, wenn Orsini seine Absicht kund tut, er wolle dem Kardinal von Trient „eine Riesenzither, keine Zither machen“? (I, 34; II, 17, unübersetzbares Wortspiel aus dem Juristenjargon: [et] *cetera*/[et] *ceterone*, letzteres für ein „riesiges“ etc. = langschweifige, weitere Erörterung eines Themas). Auf einem Mißverständnis beruht es auch, daß Orsini den würdigen Alessandro Farnese mit dem kalauernden Spitznamen „Kardinal von der Marmelade“ belegt (I, 37; II, 52). Ein falscher Ton postmoderner Niedlichkeit entsteht, wenn Bredekamp seinen Helden einen Brief mit „Vicino Bär-

chen“ firmieren läßt (I, 42; II, 29 f.). Der Edelmann schreibt seinen Namen im Nominativ „Orsino“, nur in einem Fall (II, 14) benutzt er den heute gebräuchlichen patronymischen Genetiv „Orsini“. Das Wechseln zwischen den beiden Formen war im 16. Jahrhundert durchaus üblich, z. B. nennt sich der Maler Federico Zuccari fast immer Federico Zuccaro, auch hier wird man heute im Deutschen nicht von Federico Zucker sprechen, in diese Richtung gehende Übersetzungsversuche, die von Joachim von Sandrart (Guido Reen, Lodowig Caraz) bis zur Weimarer Klassik und zur Frühromantik reichen (Goethe: Jakob Carpi, Ludwig Pulci etc.) haben sich nicht durchsetzen können. Annibale Caro gibt in einem Brief von 1563 an Torquato Conti Ratschläge, wie er in seiner Gartenanlage das Wäldchen von Bomarzo übertrumpfen könne. Ihm gefallen besonders die hydraulischen Musikautomaten, die seit der Anlage der Villa d'Este die große Mode geworden waren, ein Genre übrigens, das Vicino Orsini offenbar überhaupt nicht interessierte. Es heißt in dem Brief: „Jenes Riff inmitten des Sees könnte an die [Terme] Antoniane erinnern. Die Musik der irdenen Krüge wird die Leute in noch größeres Staunen versetzen als [die Melodie] von der schönen Franceschina, welche in Flandern die Glocken läuten“ (II, 78). In einer bedenklichen Emendation ersetzte Aulo Greco in seiner kritischen Ausgabe der Briefe Caros das Wort „Antoniane“ durch „Antoniano“, dies erlaubte ihm als *Deus ex machina* den Dichter Silvio Antoniano (1540—1603) zu präsentieren. Bredekamp folgt in seiner Übersetzung dieser wenig überzeugenden Gedankenkonstruktion: „Jenes Riff in der Mitte des Sees könnte von Antoniano stammen“ (I, 58). Einleuchtender ist Rodolfo Lancianis Erklärung, daß es sich um eine Nachahmung des in den älteren Quellen überlieferten Felseneilands in den Bädern des Caracalla handelt (vgl. Lanciani, *Wanderings*, London 1909, 212—213, vgl. dazu J. B. Bury, 1983, 112, Anm. 4). Im folgenden Text ist von den flämischen Carillons auf den Glockentürmen die Rede, die noch heute die Stadtbewohner der südlichen Niederlande durch ihre Klänge erfreuen. Bei Bredekamp liest man von dem „Lied 'die schöne Franceschina', das in Flandern von den Leuten auf den Feldern gesungen wird“ (I, 58).

Der Leser wird weitere Irrtümer dieser Art finden, die nicht im einzelnen aufgeführt seien, der Stilblütensammler wird unter anderem den Pleonasmus der „weiblichen Satyrin“ (I, 23) notieren.

Die Abbildungen des ersten Bandes sind oft so von Druckerschwärze gesättigt, daß die Lesbarkeit der Darstellungen erheblich beeinträchtigt wird. Der Fotograf erläutert: „Die Dunkelheit mancher Bilder ist gewollt — sie entsprechen meinem Bild von Bomarzo — und tragen etwas vom Geheimnis des Lebenswerkes von Vicino Orsini“ (I, Nachwort). Von den Statuen werden vielfach nur Ausschnitte wiedergegeben und diese nicht in den Hauptansichten. Die Anordnung „führt den Betrachter auf einem Idealweg durch den Garten“ (I, Nachwort), nicht also gemäß dem von Bredekamp erstellten Itinerar. Im zweiten Band, vermischt mit Vergleichsabbildungen, werden von einem Teil der Skulpturen dokumentarische Aufnahmen in diffuser Beleuchtung wiedergegeben. Die tatsächliche topographische Anordnung ist beim Durchblättern der beiden Bände nicht nachzuvollziehen, der Betrachter muß sie sich anhand der Pläne mühsam rekonstruieren. Bei dem Foto aus dem Fenster des Schiefen Hauses (I, Tafel 12) ist der Verkehrte-Welt-Effekt, der durch das Wegkippen des Horizontes und die aus dem Lot geratenen Vertika-

len entsteht, durch sorgfältige Austarierung des Kamera-Stativs beseitigt (vgl. das „richtige“ Foto in Darnall, Weil, 42). Vielleicht kann man auch heute noch über den Wert von Farbaufnahmen streiten, in diesem Falle wären einige Beispiele angemessen gewesen. Die Flora Latiums ist durch ihr üppiges Wuchern ausgezeichnet. An Brunnen und Rinnsalen bilden sich dicke Polster und Vorhänge von Algen, Lebermoos und Venushaar. Das Menschenwerk scheint durch den Bewuchs wieder der Natur anheimgegeben zu werden. Einige der umgestürzten Statuen und Architekturfragmente in Bomarzo sind von einem so makellosen Moostepich überzogen, als ob sie in grünem Plüsch eingenäht wären (verbergen sich darunter vielleicht noch Inschriften? ist zu fragen). Den gesegneten Überfluß der Vegetation eines milden Klimas können die Schwarz-Weiß-Aufnahmen kaum vermitteln.

In dem Buch werden die denkmalpflegerischen Fragen, die den Bosco betreffen, nicht kritisch beleuchtet. Das landwirtschaftlich nicht nutzbare Gelände wurde 1954 von einem findigen Unternehmer aus Privatbesitz gekauft, um es für den Tourismus zu erschließen. Es versetzt den Besucher in Erstaunen, daß die Soprintendenza Latiums tatenlos den willkürlichen Eingriffen zugesehen hat, die in den folgenden Jahren bis in die Gegenwart vorgenommen wurden. Die seit Jahrhunderten kaum veränderte Talsohle wurde durch zwei häßliche Betonschuppen verschandelt, welche dem Souvenirverkauf und der Abseisung der Touristenströme dienen. Zustimmung ist zu vermelden, daß für die Erschließung das wildnisartige Gestrüpp und Unterholz entfernt wurden; die Skulpturen wurden wieder freigelegt, da sich durch die Humusbildung im Verlaufe der Jahrhunderte das Niveau verändert hatte (vgl. z. B. Bruschi, in: *Palladio* 1963, 106, Fig. 16). Das Plateau der Vasen glich zunächst einem wie von einem Erdbeben durcheinandergewürfelten Trümmerfeld (vgl. A. Pieyre de Mandiargues, *Les monstres de Bomarzo*, Paris 1953, Taf. 3). Bei der Wiederaufstellung der Vasen wurde jedoch nicht die genaue Reihenfolge beachtet, was besonders wegen der Inschriften wichtig gewesen wäre (Bruschi in: *Quaderni* 1963, S. 49). Pfade zur Erschließung des Geländes wurden angelegt, wobei jedoch keine archäologischen Untersuchungen vorgenommen wurden, ob sie der ursprünglichen Trassenführung entsprechen. So muß man sich fragen, ob die in der kunsthistorischen Literatur vorgeschlagenen Itinerare nicht auch das Resultat der modernen Wegbarmachung des Geländes sind. Die sehr interessanten Erörterungen Bredekamps über die Anlage eines Bassins, eines Stausees, sowie über den Verlauf der Wasserleitungen (I, 57 f., 63 f, 146 ff; II, Plan Nr. 3, 194 f.) könnten durch Grabungen verifiziert werden, es ist allerdings zu befürchten, daß ein Teil der Befunde unwiederbringlich durch die neueren Eingriffe zerstört ist. Das Areal wurde mit blaufarbigen, amerikanischen Zypressen und rotsortierten Laubhölzern bepflanzt, Bäumen also, die zwar „pflegeleicht“ sind, aber nichts mit der angestammten Flora zu tun haben, Freiflächen und Sichtschneisen wurden verständnislos aufgeforstet. Die Inschriften der Skulpturen wurden mit grellem Kunstharzlack rubrifiziert, das Motto des Höllenschlundes wurde in trivialer Weise falsch ergänzt. Trümmer von vier Obeliskten, eine Ammonsmaske (Pieyre, a. a. O., Taf. 24), eine Vase, Baluster und andere Fragmente wurden von ihren ursprünglichen Standorten entfernt und wahllos in jenem Areal abgelagert oder besser umhergestreut, das Bredekamp als „Vorwäldchen“ bezeichnet. Die beiden Sphingen, die Panshermen und die Hermen mit vier Häuptern (I, Taf. 7—9) wur-

den willkürlich versetzt (I, 9, 11, 118, 119, 164). Ursprünglich befand sich ein rustiziertes Portal, vielleicht als Eingang des gesamten Garten- und Parkgeländes, an der Straße unterhalb des Palastes. Dieses wurde an die Straße transloziert, die oberhalb des Tempels verläuft (II, 119, Anm. 20; Abb. in Bruschi, Quaderni 1963, 42).

Daß Bredekamp im zweiten Band seines Werkes alle bisher bekannten Briefe Orsinis und die ihn betreffenden Urkunden, vermehrt durch unbekanntes Material, veröffentlicht hat, ist ein großes Verdienst. Die Perlen unter den Briefen sind jene, die er an den vertrautesten seiner Freunde Giovanni Drouet richtet. Vor dem Hintergrund der nüchtern gehaltenen Botschaften an andere Partner erhalten sie um so mehr Glanz. Diese Briefe sind ein köstliches Zeugnis für die Gattung der „lettere familiari“ des Cinquecento. Über die Jahrhunderte hinweg haben sie nichts von ihrer Frische verloren. Die Aufrichtigkeit, mit der Orsini sein Innerstes offenbart, die Zuneigung zum Freunde, die aus jeder Zeile spricht, das rührt auch heute noch genauso an wie zur Zeit der Entstehung. Orsini spricht, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, wobei immer gegenwärtig bleibt, daß er ein Cortigiano von gelehrter Erziehung ist. Eine Fülle von Bildern drängt aus ihm hervor und bezeugt seine reiche Vorstellungskraft, seine anschauliche Formulierungskunst ist stets mit Ironie oder deftigem Humor gewürzt. Orsinis Betrachtungen über seinen Boschetto und die Nachrichten, die er über das Fortschreiten der Anlage gibt, sind eingebettet in die Gedankenwelt, die ihn bewegt. Für die Entstehung eines manieristischen Gartens bietet diese Konfession, so darf man das Epistolar füglich nennen, eine einmalige Quellenlage. „Non havendo piacere, né dolore, l'homo deventerà statua“ schreibt Vicino dem Freunde (II, 54 f.), er selbst hat Freud und Leid des Lebens bis zur Neige ausgekostet und sich vor jener Erstarrung bewahrt, die er anprangert. In seinen Briefen hat er sich ein fast ebenso lebendiges Denkmal geschaffen wie in seinem Sacro Bosco.

Wegen so mancher der vorangegangenen Erörterungen vermag der Rezensent nur *piano* in das *fortissimo* des Jubelrufes einzustimmen, mit dem Bredekamps und Janzers Werk vom Verlag angekündigt wurde: *EST! EST! EST!* (*Kunstchronik* 38, 1985, Septemberheft, Werbungsseite I). Die Bearbeitung von Quellen nimmt in der internationalen Italienforschung einen breiten Raum ein. In Deutschland ist diese einst auch bei uns blühende Tradition weitgehend ausgestorben, von Bredekamp wird sie im zweiten Band seines Buches wieder aufgenommen. Der besondere Wert der Abhandlung liegt vor allem in der sorgfältigen Dokumentenedition. Aufgrund der Briefsammlung Orsinis gehört das Bomarzo-Buch nicht nur in die kunsthistorische, sondern auch in die romanistische Bibliothek.

Detlef Heikamp