

III. Die Analyse



1. Die Villa d'Este als Pars pro Toto

Die Villa d'Este in Tivoli ist ein Kristallisationspunkt der Gartengeschichte. Hier bündeln sich Rezeptionsmoden und Forschungsmethoden. Als erhaltenes Kunstwerk, das seit seinen Anfängen Besuchern offenstand und von ihnen beschrieben wurde, steht sie bis heute im Fokus der (wissenschaftlichen) Öffentlichkeit.¹ Für die „Geschichte der Gartenkunst“² nimmt sie ebenfalls die Funktion eines Brennspiegels ein. Hier konzentrieren sich Gotheins Herangehensweisen an den Garten als Kunstwerk: Das zeigt sich zum einen in ihrem Umgang mit der kunsthistorischen Forschung ihrer Zeit, zum anderen offenbart ihre räumliche Beschreibung die Vorstellungen der Autorin vom Garten als architektonischem Kunstwerk. Das folgende Kapitel soll diese Stränge entfalten, indem es Gotheins Darstellung mit zeitgenössischer Historiographie vergleicht. Ein Ziel ist dabei, Gotheins eigene Leistung zu eruieren. Zum Zweiten soll die Auseinandersetzung mit der Forschungsgeschichte zur Villa d'Este die Grundlage dafür bieten, Gotheins räumliche Gartenbeschreibungen zu analysieren. Die Erfassung der Räumlichkeit eines Gartens – so die These – erschließt die methodische Rezeptionsgrundlage ihrer Autorin, wie in den Folgekapiteln weiter ausgeführt werden soll.

Gotheins Besuch

Am 17. Mai 1905 besuchte Marie Luise Gothein die Villa d'Este. Sie gelangte mit öffentlichen Verkehrsmitteln von Rom aus nach Tivoli und nutzte den Ausflug auch für die Besichtigung der antiken Überreste der Villa Hadriana.³ Damit befand sie sich auf einer kanonischen Reise, denn die antike Villa hatte als Vorbild und Steinbruch für das jüngere Bauwerk gedient und deutsche Reisende vor allem seit Winckelmanns Antiken-Forschungen fasziniert.⁴ Begeistert berichtet Gothein im Brief an ihren Mann

1 Einige frühe Beschreibungen wie etwa die von Daniele Barbaro (1567), Uberto Foglieta (1569), Giovanni Maria Zappi (1576), Michel de Montaigne (1581) oder Antonio Del Re (1611) nennt und paraphrasiert Lamb, 1966, S. 11–15. Coffin 1960, S. 125, vermerkt: „This very brief appreciation [eine bewundernde Beschreibung aus dem Jahr 1568] marks the commencement of a public interest in the Villa d'Este and its gardens that has remained constant down to the present tourist enthusiasm [...]“

2 Gothein 1914.

3 In einem Brief an ihren Mann beklagt sich Gothein über die schlechten Anschlüsse des öffentlichen Verkehrs, der ihr „Kopferbrechen“ bereite (MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 200: „Rom d. 12.5.5“).

4 Gothein zitiert in diesem Zusammenhang aus Carl Justis Winckelmann-Biographie: GdG I, S. 275: „Nach dieser Zeit sah Winckelmann die Villa in einem Zustande, daß man fürchten mußte, sie werde, wenn nicht rasche Hilfe komme, bald jener andern gleichen, mit deren Raube sie sich geschmückt.“ [...] Vgl. Justi 1872.

von den Besuchen am Morgen und Nachmittag, bei denen sie der Unterschied der Morgen- und der „satten Nachmittagsbeleuchtung“ faszinierte:

„in tiefster Einsamkeit nur einen Gärtner habe ich getroffen – bin ich dort wie im Traume umhergewandelt, wie war mir alles so vertraut, mit verbundenen Augen hätte ich mich zurecht gefunden und doch die Wirklichkeit ist schon noch etwas anders und als Gesamteindruck ist und bleibt es doch der schönste den je ein Garten machen kann.“⁵

Obwohl sie hauptsächlich Trümmer und Grotten ohne Statuen vorfand, lobt sie den Garten in ihrem Brief noch einmal als „das allerherrlichste [...], was ich bisher gesehen habe.“ Dieses euphorische Doppelurteil hebt den Garten der Villa d'Este aus der Masse der Gärten, die Gothein im Zuge ihrer Forschungen besuchte, deutlich heraus. In ihrer Bearbeitung der Villa in der „Geschichte der Gartenkunst“ formuliert die Autorin: „Sie wird immer in erster Linie als eine Repräsentantin der Blütezeit italienischer Gartenkunst gelten.“⁶ Diese Dreifach-Laudatio fordert zum genaueren Blick auf Gotheins Darstellung der Villa d'Este auf.

Es zeigt sich im bereits erwähnten Brief, dass Gothein sich schon vor ihrem Besuch intensiv mit dem Ort auseinandergesetzt hatte; einen ihr bislang unbekanntes Stich hatte sie im römischen Archiv am 4. Mai, fast zwei Wochen vor ihrem eigentlichen Besuch, gefunden.⁷ Sie erwähnt diesen noch einmal in einem Brief vom 13. Mai:

„Dann gings weiter nach dem Colosseum [...]. Zuerst quälte mich da die Anwesenheit der Meta Sudans – dass es ein Brunnen war, kann wohl kein Zweifel sein, aber warum so formlos, warum in dieser seltsamen Kegelförmigen Gestalt. Ich habe einen ganz frühen Stich von Villa d'Este gesehen, wo in den Teichen d. h. in [ein Wort unleserlich] solche Gebilde als Mittelpunkt angebracht waren, bezeichnet als Meta sudans, wenn ich nur in diesen alten Sachen nicht so schrecklich unsicher wäre.“⁸

Obwohl sie im Garten hauptsächlich auf Verfall traf, führte sie dessen Schönheit auf den „wunderbaren architektonischen Plan“ und die „unfassbare Kraft des Wassers“ zurück,

5 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 204: „Dienstag 17.5.05“.

6 GdG I, S. 268. Niederschlag findet ihr Besuch in der Bemerkung GdG I, Endnote 93: „Noch aus dem Jahre 1683 meldet eine Inschrift eine Restauration der großen Wasserstraße [...].“

7 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 192: „Rom d. 4.5.5“: „Der Tag lief überhaupt hin, mit etwas vergeblichen Versuchen. D. h. morgens hatte ich meine Bibliotheksarbeit wie immer fand auch noch einen alten mir unbekanntes Stich der Villa d'Este, dann ging ich nach dem Essen nach der Villa Medici, um zu hören, dass sie für eine Woche noch, einer Ausstellung wegen geschlossen sei [...].“

8 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 201: „d. 13.5.5.“

die so heftig sei, „dass sie da die alten Brunnen zerbrochen sind in neuen Kanälen fließt was allerdings dem Plane nicht entspricht aber die abenteuerliche Wildnis des Gartens an manchen Stellen noch vermehrt.“ Es ist sehr wahrscheinlich, dass der Plan, auf den Gothein hier verweist, mit dem zuvor erwähnten Stich identisch ist, bei dem es sich um Etienne Dupéracs berühmte, Maria de Medici gewidmete, Darstellung von 1573 handelt – beziehungsweise um eine Kopie (Fig. 30).⁹ Dafür spricht vor allem die Erwähnung der *Metae Sudantes* im Brief vom 13. Mai, da die Nachbildungen antiker Brunnenskulpturen Teil des Dupérac-Plans sind. Der Stich wurde in Antonio Lafreris „*Speculum Romanae Magnificentiae*“¹⁰ aufgenommen und mehrfach kopiert, so dass es wahrscheinlich ist, dass Gothein diesen bei ihrem Archivbesuch gesehen hat.¹¹

Gothein verwendete den Plan als Richtschnur für ihren Besuch. Sie schreibt im Brief: „Mit dem alten Plane in der Hand bin ich durchgewandert“ – dieser wird damit zum Kronzeugen für den ursprünglichen Zustand des Gartens, denn Gothein schreibt weiter, dass „nichts eigentlich was eine spätere Zeit hinzugefügt hat zum Vorteil gewesen [ist], mit einziger Ausnahme vielleicht der Cypressen.“¹²

Gotheins Rezeption, die sie in ihrem Brief wiedergibt, verweist auf ihre Methode und das Ziel, die originäre Schicht wie einen „verderbten Text“ wiederherzustellen.¹³ Um das Jahr 1905 herum waren Villa und Garten auf dem Höhepunkt des Zerfalls. Der Besitzer, Franz Ferdinand von Österreich, investierte wenig in seinen Besitz. Der letzte Kardinal, der sich für den Erhalt der Anlage eingesetzt hatte, war Gustav von Hohenlohe-Schillingsfürst, der von 1851 bis 1896 zwar nicht der offizielle Besitzer war, von diesem (Francesco V. d'Este) und dessen Nachfolger Franz Ferdinand aber die Villa als Erbpacht erhalten hatte.¹⁴ Der Berliner Architekt W. P. Tuckermann schreibt in seinem Buch über „Die Gartenkunst der italienischen Renaissance-Zeit“ von 1884, dass die Villa „dank der Liberalität des jetzigen Besitzers des Cardinals Fürsten Hohenlohe, allen Touristen zugänglich und daher in allen Theilen gründlich untersucht“ sei.¹⁵ Auch im Jahr 1905 war ein Besuch offensichtlich gegen Eintrittsgeld möglich. Der Baedeker aus dem Jahr 1903 vermerkt:

9 Vgl. Schweizer 2008, Dupérac, S. 136: „Bei der Radierung Etienne Dupéracs (1520–1604) handelt es sich um eine der bekanntesten und wirkungsgeschichtlich einflussreichsten Gartenansichten der europäischen Kunstgeschichte.“ Vgl. auch Lamb 1966, S. 15, der die Entstehungsgeschichte des Plans skizziert, und Centroni 2008, S. 32 f.

10 Lafreri 1593.

11 Vgl. Lurin 2014, S. 176: Zwei Jahre nach der Erstveröffentlichung 1573 kopierte Mario Cartaro den Plan, 1581 entstand eine weitere Version von Ambrogio Brambilla. Weitere Kopien, die später im Text erwähnt werden, zeigen, wie stark der Plan sich verbreitete.

12 *MLG an EG*, Heid. Hs. 3487, 204: „Dienstag 17.5.05“.

13 *GdG I*, S. VI.

14 Auch vor den Interventionen des Kardinals Gustav von Hohenlohe-Schillingsfürst (1823–1896) war die Villa „in una condizione di completo e totale abbandono.“ (Centroni 2008, S. 74).

15 Tuckermann 1884, S. 94.

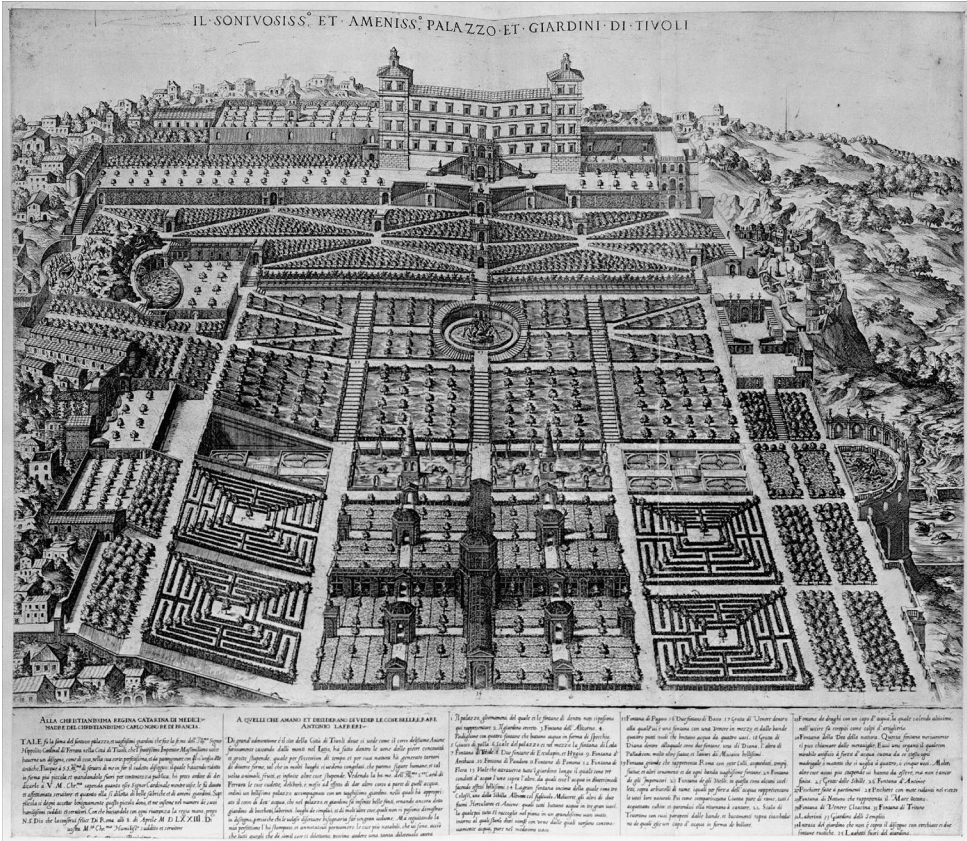


Fig. 30 Etienne Dupérac: Villa d'Este in Tivoli, 1573; Quelle: Antonio Lafrey: Speculum Romanae Magnificentiae, Rom: 1573, Exemplar des Metropolitan Museum of Art, New York [Public Domain]

„Eilige Reisende [...] mögen [...] nur noch die im W. der Stadt gelegene ver- wahrloste Villa d’Este besuchen, eine der schönsten Renaissanceschöpfungen ihrer Art, 1549 für Kardinal Ippolito d’Este von Pirro Ligorio angelegt, jetzt Eigentum des Erzherzogs Franz Ferdinand von Österreich-Este. Der Eingang ist an der Piazza S. Francesco (50 c.).“¹⁶

Der Verfall und die Wildheit der Vegetation und der Wasserspiele waren die Hauptattraktion romantischer Rezeption bis zur Jahrhundertwende. 1883 veröffentlichte Franz Liszt seine Interpretation der Wasserspiele der Villa d’Este als Klavierstück,¹⁷ zahlreiche bildende Künstler gaben den verwunschenen Charme des Gartens wieder, wie zum Beispiel Carl Blechen 1832 (Fig. 31) oder Othmar Brioschi 1899 (Fig. 32). In Brioschis Zeichnungen wird auf das Moment des Verfalls besonderen Wert gelegt. Bewusst sind Ausschnitte nicht direkt auf Brunnen oder zentrale Merkmale gerichtet, fokussiert wird stattdessen ein zerbrochenes Stück Architektur inmitten großer Bäume. Die amerikanische Autorin und Pulitzer-Preisträgerin Edith Wharton beschreibt in ihrem Buch „Italian Villas and their Gardens“ von 1904 den Blick von der oberen Terrasse des Palazzo auf den tieferliegenden Garten als „full of a tragic grandeur“.¹⁸

Schon aus ihrem Brief vom Besuch der Villa wird ersichtlich, dass Gothein sich wappnete, diesem vorherrschenden Rezeptionsmodell nicht zu folgen, sondern nach ihrem Modell der historischen Urschicht des Gartens zu suchen. Unabdingbare Voraussetzung hierfür war, dass sie sich vorab kritisch mit den Quellen auseinandergesetzt hatte. Der Fund des Dupérac-Plans war zwar zunächst ein Zufall, durch ihre akademischen Kontakte zum Archäologen Christian Hülsen¹⁹ in Rom wäre sie aber wahrscheinlich auch ohne den Zufallsfund auf dieses Leitmedium der Produktion und Rezeption der Villa aufmerksam geworden. Am 4. Mai hatte sie den Plan gefunden, am 13. Mai bemerkt sie die Beziehung zwischen dem antiken Brunnen vor dem Kolosseum und seinen Nachbildungen in den Fischteichen der Villa d’Este und in einem Brief vom 15. Mai berichtet sie ihrem Mann von dem Vorhaben, sich von Hülsen die Rekonstruktionsversuche antiker Skulpturen von Pirro Ligorios, dem Architekten der Villa d’Este, erklären zu lassen.²⁰ An dieser Vorbereitung zeigt sich bereits die wissenschaftlich-kritische Herangehensweise an das Gartenkunstwerk, die durch den Eindruck des Besuchs nicht überblendet werden konnte. Um ihre Rezeption der Villa in ihrer Eigenart zu erfassen, soll hier zunächst deren Baugeschichte kurz vorgestellt werden.

16 Baedeker 1903, S. 311 f.

17 Vgl. [Hertrich 2010](#).

18 Wharton 1904. Zu einem Vergleich zwischen Whartons und Gotheins Behandlung der Villa d’Este in ihren Büchern vgl. [Seeber 2018](#).

19 Siehe Kapitel II.2. „*Praxis: Die Forschungsreise nach Rom 1905*“.

20 Vgl. [MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 202](#): „Montag d. 15.5.5“.



Fig. 31 Carl Blechen: *Park der Villa d'Este in Tivoli*, um 1832, Öl auf Leinwand, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Quelle: [Carl Blechen 007.jpg](#) [Public domain], via Wikimedia Commons



Fig. 32 Othmar Brioschi: Terrasse der Villa d'Este, um 1899, Quelle: Brioschi 1899, fortlaufende Seite 11

Skizze zur Baugeschichte und dem „disegno“

Die eigentlichen Arbeiten an der Villa begannen mit der Ernennung Ippolitos II. d'Este zum Statthalter von Tivoli im Jahr 1550. Bis in die Mitte der 1560er Jahre wurden zunächst Landkäufe getätigt, das Terrain substrukturiert und der „Canale d'Este“ gebaut, der die Versorgung des Gartens mit dem Wasser des Flusses Aniene sicherstellen sollte.²¹ Im Jahr 1565 wurde als erstes Element der Wasserspiele der Eulenbrunnen gebaut, im Jahr darauf wurden zwei Fischteiche ausgeführt, vermutlich ein Jahr später standen der Tivoli-Brunnen und die „Scala dei Bollori“, die Treppe mit den „kochenden Wassern“; in den nun folgenden Jahren wurden in regelmäßigen Abständen der Orgelbrunnen, der Rom-Brunnen („Rometta“), der Bacchus- und der Proserpina-Brunnen und schließlich, anlässlich des Besuchs von Papst Gregor XIII., im Todesjahr Ippolitos (1572), der Drachenbrunnen erbaut.

Der Plan des Franzosen Etienne Dupérac, den Gothein als Führer bei ihrem Besuch verwandte, entstand im Jahr 1573, nach der oben skizzierten entscheidenden Bauphase. Ihm wird die wichtigste Rolle in der Rezeptionsgeschichte der Villa zugewiesen, da seine Übereinstimmung mit dem Entwurfsgedanken Pirro Ligorios durch dessen eigenhändige Beschreibung des Plans gegeben ist.²² Der Plan wurde als „disegno“ Pirro Ligorios als eigentliche Repräsentation der Villa d'Este verstanden, unabhängig vom tatsächlichen Zustand des Gartens.²³ Schon Montaigne schreibt von seinem Besuch in der Villa d'Este, dass man keine Beschreibung mehr anfertigen müsse, da der Ort durch „peintures publiques“ bereits hinlänglich bekannt sei.²⁴ Gothein orientierte sich in ihrer Rekonstruktion dementsprechend am Leitmedium.

So sind zum Beispiel auf dem Plan zwei Fischbecken in der Mitte und zwei Wasserparterres zu sehen, die sie umrahmen. In der künstlerischen Hauptbauphase des Gartens waren jedoch nur zwei Becken ausgeführt worden, ein drittes Fischbecken wurde von Francesco I., Graf von Modena und Reggio, in den Jahren zwischen 1628 und 1641 fertiggestellt.²⁵ 1640 ließ dieser auch das Zypressenrund im unteren Garten an die Stelle des Pavillons setzen. Auch die Metae Sudantes, die antiken Brunnenkopien, die auf Dupéracs Plan in den zwei mittleren Fischbecken zu sehen sind, ließ der Graf errichten.²⁶ Dieser Abschnitt der Baugeschichte zeigt die frühe Vermischung von Idealplan und tatsächlichem Ort: Der Plan als „disegno“ wurde als wirklicher als der eigentliche Ort angesehen, gleichzeitig wurde im Gartenraum nach Vorlage des Plans weitergebaut.

21 Vgl. Centroni 2008, S. 167–172, die eine detaillierte, chronologische Auflistung von 1550 bis 1961 vorlegt.

22 Vgl. Schweizer 2008, Dupérac, S. 136.

23 Vgl. zum Plan und seinen Kopien auch Kaiser 2012, S. 136f. Ich danke Simone Kaiser dafür, dass sie mir ihre unveröffentlichte Dissertation zur Verfügung gestellt hat.

24 Ibid.

25 Vgl. Centroni 2008, S. 168.

26 Vgl. ibid. Vgl. zur Interpretation der antiken Brunnenformen Schreurs 2000.

Ein weiteres spätes Element ist Gian Lorenzo Berninis „Bicchierone“, ein Brunnen, der in der Mittelachse über dem Drachenbrunnen angelegt wurde.²⁷ Bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein fanden wenige Veränderungen statt, die folgenden Besitzer, bis in die Zeit von Gotheins Besuch, führten kleinere, oftmals bereits restauratorische, Arbeiten durch. Dennoch führte die komplizierte Besitzergeschichte, die aufgrund einer Klausel in Ippolitos II. d'Este Testament entstanden war, zu dem allgemein verwahrlosten Zustand um 1905, von dem der oben zitierte Baedeker ein Zeugnis ablegt.²⁸ Dieser belegt auch die besondere Rezeptionsbedingung seit dieser Zeit: Besucher können das Gesamtkunstwerk nur von der Villa aus betreten, den Weg durch den unteren Eingang zu nehmen und dann durch den Garten zum Gebäude aufzusteigen, war für Gothein und ist auch für heutige Besucher nicht möglich.

Die Darstellung in der „Geschichte der Gartenkunst“

Der Abschnitt über die Villa d'Este umfasst neun Seiten, davon sind drei vollseitige Abbildungen. Sieben weitere Illustrationen im Text kommen hinzu. Fünf stammen aus der großen Stichserie über römische Brunnen von Falda und Venturini, genauer aus Band 4, „Le Fontane Del Giardino Estense In Tivoli“, die im Jahr 1691, also mehr als ein Jahrhundert nach der Entstehungsphase des Gartens, publiziert wurde,²⁹ die anderen zeigen vier zeitgenössische Fotografien und den Stich von Dupérac.

Der Abschnitt beginnt bereits vor dem Einsetzen des eigentlichen Texts mit einem Ausschnitt aus Venturinis Stich, der die Hauptachse von der Ebene der Fischteiche aus betont (Fig. 33).³⁰

Erst auf dem letzten Viertel der nächsten Seite beginnt der Text über den Garten, der mit dem bereits zitierten Urteil über die Villa als „Repräsentantin der Blütezeit italienischer Gartenkunst im Barockzeitalter“ einsetzt. Darauf folgt eine kurze Information zum Bauherrn und dessen Beherrschung der natürlichen Gegebenheiten des Terrains, die durch ein ganzseitiges historisches Foto der Drachenfontäne unterbrochen ist. Die ganze Seite 270 ist der räumlich anmutenden Beschreibung des terrassierten Gartens gewidmet, ihr gegenüberliegend befindet sich der ganzseitige Stich von Dupérac. Auf den folgenden Seiten wird der ebene Garten rekonstruiert, bebildert von zwei Venturini-Stichen, einmal von den Fischteichen in der Sicht auf die Querachse und zum anderen von der Wasserorgel, ergänzt durch eine zeitgenössische Fotografie der Wasserorgel. Im letzten Drittel von Seite 273 schließt sich eine Aufzählung mit historischen Schilderungen zur Bedeutung der Wasserspiele an, die mit zwei Abbildungen, einer Fotografie

27 Vgl. Centroni 2008, S. 168.

28 Vgl. *ibid.*, S. 169. Auch Brunnen und Statuen unterlagen häufigen Veränderungen.

29 Falda 1691. Vgl. dazu Lauterbach 1996.

30 GdG I, S. 267 (Abb. 181).



268 *Genueser Villen* 7. KAP.

offenen Hof führten Freitreppen in den Ziergarten (Abb. 180), der als vertieftes Parterre angelegt ist, da er nach dem Meere zu durch einen hohen Alan, zu den Seitentritten emporführen, abgeschlossen ist. Darunter waren Grotten angebracht. Seinen Hauptschmuck hat dieser Garten erst am Ende des Jahrhunderts durch den großen, dem Carloni zugeschriebenen Neptunbrunnen erhalten. Der Gott trägt Andreas' Züge, er steht von segelgöttern umgeben in einem prächtigen, oblongen, mit Alleen geschmückten Bassin. Viereckige Beete, durch zwei kleinere seitliche Brunnen gegliedert und von Pergolen begleitet, zeigen noch heute die ursprüngliche Anlage. Bis zum Meere herab zogen sich noch weitere Gartenanlagen, als wollte das Geschlecht der Doria schon durch diesen Besitz, der sich wie ein Regal vor Genua legt, seine Macht über die Stadt anzeigen.

Hier also fand Alessi das Vorbild für seine Terrassenanlagen, die er und seine Schüler mit sicherem Können nun in den Villenhäuten rings um Genua anwendeten. Fast immer liegt das Haus auf halber Höhe, sodaß sich davor besondere Prunkterrassen und Treppen entfalten können. Leider ist heute von diesen Villen kaum noch etwas in seinem alten Zustande erhalten. Nur in Gauthiers Plänen und Aufrißen findet sich noch das alte Bild. Am schönsten ist der vordere Aufgang in der Villa Pallavicini durchgeführt: in dreistufiger Terrasse steigt man auf balustradenumsäumten Treppen empor; zwei große Bassins auf der obersten Terrasse haben der Villa den Beinamen „della peschiera“ gegeben. Dieser Aufgang ist wahrscheinlich mit Orangen, Laubgängen und Blumenstreifen bepflanzt gewesen. Der Garten hinter dem Hause, wo sich auch die Zufahrt befindet, ist oben, mit zwei Brunnen geschmückt¹⁸⁾. Eine ganze Reihe von Plänen, die Gauthier mittel, sind in ähnlicher Weise angebahnt. Eine abweichende Anlage zeigt die Villa Scassi in Sampier d'Arena, die heute noch am besten das alte Ansehen bewahrt hat. Das Haus liegt unten an der Straße, der Garten steigt dahinter in drei sehr hohen und breiten Terrassen auf, die durch Grotten und Bassins belebt sind. Die oberste Terrasse krönt ein Kasino über einem Wasserreservoir. So schließt sich das Ganze vom Palazzo aus zu einem imposanten Anblick zusammen. Bei aller Vollendung der Terrassenanlagen und besonders der Treppenhäuten hatte Alessi doch bei seinen Genueser Villen mit einem großen Mangel zu kämpfen. Die steilen und kalten Berge um Genua bieten nur spärliche Quellen, und weil die Wasserhebung seinen Bauten fehlt, erscheinen sie trotz ihres Reichthums an einzelnen künstlerischen Gedanken etwas einformig.

Welch mächtige Vorteile natürlicher Wasserreichtum einem Künstler in die Hand gibt, das zeigt zuerst die Villa d'Este in Tivoli. Sie wird nunmehr in erster Linie als eine Repräsentantin der Blüthezeit italienischer Gartenkunst gelten. Ein selten glückliches Zusammenwirken von natürlichen und künstlerischen Mitteln hat hier ein Werk geschaffen, das trotz Unbill der Zeiten und des Ungeschmacks wie kein zweites seine unvergängliche Schönheit erhalten hat. Dem Beschauer drängt sich sofort ein Gefühl der Sicherheit des Könnens auf. Alle Angewandtheit, alles Suchen ist geschwunden; der Künstler hat hier die Natur benutzt und gemeistert. Haus und Garten ist nicht nur aus einem Geiste geschaffen, sondern gleichsam zu einem Ganzen ineinanderverbunden.

Der Kardinal Ippolito D'Este, der im Jahre 1549 als Statthalter in Tivoli einzog, reizte die herrliche Aussicht, die sich von der Höhe des Stadthügels auf die Sabiner

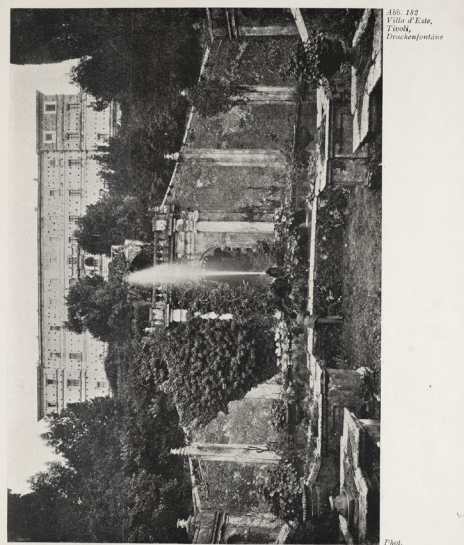


Fig. 33 Text- und Bildabfolge über die Villa d'Este in Tivoli aus Bd. I der „GdG“, S. 267-276

270 *Villa d'Este, Tivoli* 7. KAP.

Berge und das hochgelegene Städtchen Montorsoli nach Norden hin öffnete. Dort auf die Höhe wollte er sich sein Haus bauen und davor sollte sich der Terrassengarten in strenger Symmetrie in die Hauptachse des Gebäudes herabziehen. Unbekümmert darum, daß das Gefälle des Berges nordwestlich verläuft, ließ er den Garten nach Norden anlegen, wodurch eine kolossale Untermauerung fast einer Hälfte des Gartens nach Westen zu notwendig wurde. Ippolito aber war nicht der Mann, der vor Schwierigkeiten oder Extravaganzen zurückschreckte. Der Garten zerfällt deutlich in zwei Teile, den ebenen unteren Garten und den in fünf steilen Terrassen zum Hause aufsteigenden Berggarten. Diagonale Wege und gerade Seitentreppe⁹² stellen die Verbindung der Terrassen untereinander her. Die Hauptlängsachse (Abb. 181), vom Mittelportal des Hauses ausgehend, wird durch eine Wiederholung dieses Portalmotivs in immer einfacheren Formen in den Futtermäuren der Terrassen bezeichnet; sie dienen hier als Eingänge in die Grotten. Eine besondere Betonung erhält diese Hauptachse durch die große, von mächtigen Kampentreppe flankierte Drachenfонтäne auf der fünften Terrasse (Abb. 182), kleinere Brunnen sind auf den höheren Terrassen in der Mitte angelegt. Ein Stich des Franzosen Dupré, der noch aus dem XVI. Jahrhundert stammt, zeigt schon den ganzen Garten mit fast allen seinen Wasserkünsten vollendet (Abb. 183). Ein unerschöpflicher Reichtum herabstrahlenden Wassers stand den Baumeister zur Verfügung. Ein Teil des Anio, der den ganzen Stadthügel mit seinen Wasserarmen umklammert, wurde von Osten her in den Garten hineingeleitet und von dem Künstler benutzt, um in äußerst wirksamer Weise die Querachsen zu beschriften. Die mittlere trennt den ebenen von dem terrassierten Garten durch vier breite Bassins⁹³ (Abb. 184). Östlich endet sie aufsteigend in der imposanten Wasserorgel (Abb. 185 u. 186), von der ein mächtiger Wasserfall in den darunter liegenden Teich fiel, ein brausender Gegenklang gegen den stillen Spiegel der Teiche; westlich trug ein Vorsprung, der heute verschwunden ist, vielleicht nie ausgeführt wurde, eine Wasserkanne. Die zweite Querachse beginnt auf der dritten Terrasse mit dem östlichen Theater: riesige Tuffsteinblöcke, von einem springenden Pegasus gekrönt, fassen den Sturz des Wassers; in kleinen unregelmäßigen Nischen sitzen Quellgötter (Abb. 187), unter dem Fels ist ein halbrunder Stuhlgang um ein mächtiges elliptisches Wasserbassin gebaut; zwischen den Säulen schmücken Statuen eine Reihe von Nischen. Die drei übrigen Seiten des Theaters sind quadratisch ummauert, an der südlichen, in den Berg schneidenden Seite befindet sich noch eine Bodengestaltung. Ein schmaler Durchgang führt aus diesem Theater auf die Prachtstraße (Abb. 188) des Gartens, die den Berg entlang von dräusigen Wasserkanälen begleitet wird; unzählige Gebälde: Adler, Schiffe, Frauen usw. speien das Wasser aus einem Kanal in den andern, dazwischen sind Reliefs angebracht, die Metamorphosen Ovids vorführen. Im Westen endet diese Straße in einer der schönsten Anlagen der Renaissancegartenkunst auf einer halbsteinernen Anhöhe: der Untermauerung erhebt sich eine Pappentatze. Die Gebäude sollten in kleinstem Maßstab die Restauration der ewigen Stadt darstellen. In der Mitte sitzt thronend eine zum Maßstab der Gebäude viel zu große Minerva: Roma triumphans nannte sich stolz die kleine Stadt. Unterhalb dieser kleinen Stadt ist wieder ein Wassertheater angebracht, das einen Brunnen mit einst singenden Vögeln umschließt.

Der Eindruck des ebenen Gartens, der jenseits der Bassins sich bis zum nördlichen Ausgange erstreckt, hängt weit mehr als die Terrassen von der Art der Bepflanzung ab,

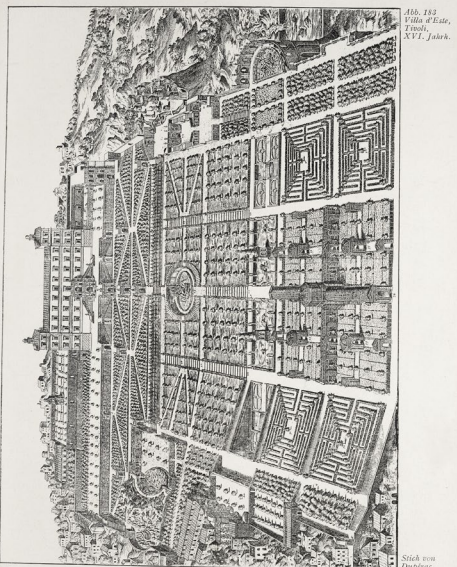


Abb. 183 Villa d'Este, Tivoli, XVI. Jahrh.

Stich von Dupré

272 *Villa d'Este, Tivoli* 7. KAP.

Abb. 184 Villa d'Este, Tivoli, Teiche der Querachse

Stich von Venturini

daher hat er auch stärker seine erste Anlage eingebildet. Der älteste Stich (Abb. 189) zeigt die Hauptkreuzungsweg von kunstvollem Lattenwerk überwölbt, in der Mitte hält ein Tempel die vier Arme der Wege zusammen, kleinere Tempelchen schmücken die Bette, auf den vier Seiten⁹⁴. In den Beeten waren sicher Blumen zwischen Obstbäumen gepflanzt, noch Evelyn, der den Garten 1643 sieht, nennt ihn mit dem stehenden Namen Heil-

Abb. 185 Villa d'Este, Wasserorgel

Stich von Venturini

7. KAP. *Villa d'Este, Tivoli* 273

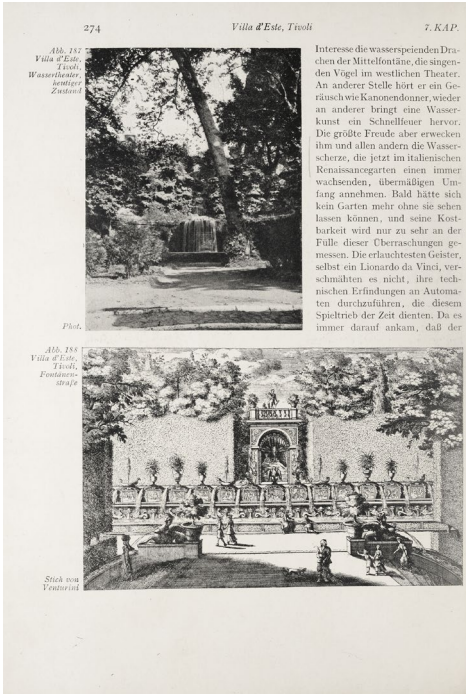
kräutergarten (garden of simps)⁹⁵. Dieser Teil, auch für sich besonders umzäunt, trägt in der alten Anlage noch am stärksten mittelalterliches Gepräge. Und dazu gehören auch die vier seitlich gelegenen Labyrinth, nur daß auch sie fest in den großen Gesamtplan eingegliedert sind. Evelyn spricht auch noch von vier köstlichen Gärtlein in der Nähe des Hauses, leider etwas unbestimmt, doch meint er wohl den zur Seite des Hauses gelegenen Teil, der vielleicht damals in vier kleinen giardini segreti angelegt war. Der früheste Stich zeigt deutlich, wie sehr man, um das ursprüngliche Bild festzuhalten, den starken Phantasieeindruck ausschalten muß, den heute der dicht und wild verwachsene Garten mit den eintönig gleichmäßig rauschenden Quellen und den hochragenden Zypressen auf uns macht. Diese Zypressen besonders, die architektonisch so bedeutsam wirken und durch das Rondell dem Garten heute sein stolzes Gepräge geben, haben hier wie in San Vigilio in der ersten Anlage noch keine Stätte gehabt. Statt der Alleen finden sich in den älteren Gärten die Wege entweder von verschnittener Myrten und Lorbeer umgrenzt, der wohl auch als Laube mit ineinander gedochten Zweigen gezogen wird, oder die die Hauptkreuzwege beschattende Laube wird über Lattenwerk gezogen. Zu dieser fest in Zucht genommenen Bepflanzung kam, den Eindruck heiterer Festfreude vermehrend, reiche Bemalung der Bauwerke, Grottenfassaden und Mauern, wovon sich noch im XIX. Jahrhundert Spuren erhalten hatten⁹⁶. Am meisten aber begeistert alle alten Besucher das mannigfache Spiel der Wasser, über das sie nur zu häufig alles andere vergessen. Ob Montaigne den Garten am Ende des XVI. Jahrhunderts sieht, ob der Engländer Evelyn ihn 60 Jahre später besucht, oder erst im XVIII. Jahrhundert der Chevalier de Brosse⁹⁷, immer wieder bilden die Wasserkünste den überwiegenden Hauptteil der Schilderung. Schon Montaigne sieht die meisten von ihnen im Gange. Die Wasserorgel, als die merkwürdigste, schildert er am eingehendsten, unter ihr bringen die Tschänder einen fortwährenden Sprühregen hervor. Diese Teiche scheitern am häufigsten verändert worden zu sein, der erste Stich zeigt in den beiden mittleren je ein kleines Gebäude, vielleicht zur Brut der Wasservögel, die sie beleben. Die seitlichen sind kunztvoll überblickt, spätere Stiche haben dies fortgelassen, dafür die Ränder mit Vasen und anderem Blumenschmuck geziert (Abb. 184). Montaigne schaut weiter mit

Abb. 186 Villa d'Este, Tivoli, Wasserorgel in herrlichen Zustände

Phot.

18 Grottoen, Grottoen 1

Fig. 33 Fortsetzung



274 Villa d'Este, Tivoli, Wasserbrunnen, bester Zypressen

Abb. 188 Villa d'Este, Tivoli, Fontänenstraße

Sich von Venturini

Villa d'Este, Tivoli

7. KAP.

Interesse die wasserspienden Dra- chen in Mittelform, die singen- den Vögel im westlichen Theater. An anderer Stelle hört er ein Geräusch wie Kanonendonner, wieder an anderer bringt eine Wasser- kunst ein Schnelfeuer hervor. Die größte Freude aber erwecken ihm und allen andern die Wasser- schärze, die jetzt im italienischen Renaissancegarten einen immer wachsenden, übermäßigen Um- fang annehmen. Bald hätte sich kein Garten mehr ohne sie sehen lassen können, und seine Kost- barkeit wird nur zu sehr an der Fülle dieser Überraschungen ge- messen. Die erlauchtesten Geister, selbst ein Leonardo da Vinci, ver- schmähten es nicht, ihre tech- nischen Erfindungen an Automaten durchzuführen, die diesen Spieltrieb der Zeit dachten. Da es immer darauf ankam, daß der

arglose Besucher durchnäht wurde, so kann uns heute nur wundern, daß die Klüder- pracht jener Zeit nicht arg darunter gelitten hat, denn, wie es in einem Handbuche heißt, „man spart's leinam, er sei ein Potentat wie er wolle, wie dem viel gewaltige Fürsten und dergleichen dagewesen“⁹⁸. Um das Bild unseres Gartens zu vervollständigen, müssen wir ihn mit einem Heer von Statuen bevölkert denken; nicht nur antike Bildsäulen, die der Kardinal zum Teil aus der nahen Villa des Hadrian in sein Lustschloß schafften ließ, sondern auch Nachbildungen von Renaissancestatuen, wie der Moses von Michelangelo und Giacomo della Porta's nackte Frau auf Paul III. Grabmal und andere, fanden dort Aufstellung. Bis gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts hat man die Villa



7. KAP.

Villa d'Este, Tivoli

275

in guten Zustande gehalten⁹⁹. In der ersten Hälfte desselben hat sie wohl ihren erstesten Charakter durch Anpflanzung der Zypressen erhalten; das Zypressenrondell (Abb. 186) erhielt seinen reichen Schmuck von Statuen und Brunnen, von denen sich heute nur die Postamente, als Blumenkästen benutzt, noch finden¹⁰⁰ (Abb. 190). Im XVIII. Jahrhundert wurde die Villa einem schmalen Verfall preisgegeben. Das Haus, das seinen vollen Fassadenschmuck nie erhalten hatte, verfallt, der Garten verwilderte, die Statuen wurden verkauft. Papst Innozenz XIII. kaufte 1753 eine Reihe der schönsten für seine Kapitolineische Sammlung¹⁰¹. Nach dieser Zeit sah Winckelmann die Villa in einem Zustande, „daß man fürchten mußte, sie werde, wenn nicht rasche Hilfe komme, bald jener andern gleichen, mit deren Ruine sie sich geschmückt“¹⁰². Und doch schienen ihre Schätze an Statuen unerschöpflich, nicht nur daß Winckelmann noch einige hervorragende Antiken für den Kardinal Albani fand, der Wert der übriggebliebenen wurde noch auf 8296 scudi geschätzt. Im Jahre 1792 findet ein Hamburger Domherr „in diesen von der Kunst lange verlassenem Gärten nur noch die malerische Schönheit

Abb. 189 Villa d'Este, Tivoli, untere Zypressenrondell mit Blick auf den oberen Garten

Sich von Venturini



276 Villa d'Este, Tivoli

7. KAP.

der Zypressen- und Piniengruppen, die über das dicke Lorbeergebüsch ragten¹⁰³, zu loben¹⁰⁴. Im XIX. Jahrhundert hat man zwar dem Garten etwas mehr Pflege angedeihen lassen, hat aber auch selbst in diesem abgeschlossenen Reich einen Zypfel, den göttlichen Tischplatz, dem Genius der Zeit, dem ewigen Geschick mit seinen ver- schlungenen Wegen, geopfert. Und doch enthielt sich dem aufmerksamen Blick all dem zum Trotz der ursprüngliche Geist in dem klaren, deutlich sprechenden Grundplan, der Haus und Garten zum erstemal unaufhörlich zusammenbildet, und dessen groß gedachter Linienführung sich jede Art von Bepflanzung unterwirft. Der Name des Bau- mesters Pirro Ligorio wird zwar nirgends ausdrücklich genannt, doch darf man ihm, dem Archi- tekten der Estes um jene Zeit, die Villa um so eher zuschreiben, als er sich damals sicher lange in Tivoli aufhielt, um in der Villa des Hadrian zu studieren. Gewiß hat er durch die Kühnheit der antiken Anlagen, besonders der Unter- mauerung der Pavillonterrasse, sich zu seinem eigenen Werke be- geistert lassen. Für Ligorio spricht auch die Anlage der kleinen Stadt; er konnte hier in kleinen Bau- modellen das zur Ausführung bring- gen, was ihm im Großen versagt war, eine Rekonstruktion der an- tiken Ruinen von Rom.

Abb. 190 Villa d'Este, Tivoli, Zypressenrondell im heutigen Zustande

Phot.

Ligorio hatte hier in der Villa d'Este ein Fürstenschloß zu er- richten; thronend, die Landschaft weit überragend, sollte es gesehen werden. Mit großem, glänzendem Gefolge wollte der Kardinal zeit- genannt (Abb. 101 Nr. 12) war wohl schon etwas früher angelegt¹⁰⁵. Dieser Garten ist tief in die Erde gesenkt, von Stützmauern umgeben, die zu Obstspallieren benutzt wurden. Einige wenige noch kunstlose Grotten sind dazwischen eingelassen. Die Wege sind, wie stets in diesen frühen Parterres, von Lauben überwölbt, mit einem Pavillon in der Kreuzung,

welg dort wohnen und heitere Feste darin feiern. In dem Parterre wolle sich laute, fröhliche Gesellschaft verlieren und doch von unten gesehen und bewandert werden. Wie paßte das bunte Bild als Hintergrund für ihre rauschenden Feste und wie stimmte das laute vielstönige Wasser in ihre Fröhlichkeit.

Eine Anlage ganz anderer Art wurde dem Künstler, als er nach Ippolito Forting nach Frankreich in päpstliche Dienste trat und ihm Pius IV. die Erbauung eines kleinen Kasino hinter dem Vatikan übertrug. Sein Auftrag lautete auf Anlage oder Umge- staltung der hinteren vatikanischen Gärten. Das verteilte Parterre, giardino segreto ge- nannt (Abb. 101 Nr. 12) war wohl schon etwas früher angelegt¹⁰⁵. Dieser Garten ist tief in die Erde gesenkt, von Stützmauern umgeben, die zu Obstspallieren benutzt wurden. Einige wenige noch kunstlose Grotten sind dazwischen eingelassen. Die Wege sind, wie stets in diesen frühen Parterres, von Lauben überwölbt, mit einem Pavillon in der Kreuzung,

Fig. 33 Fortsetzung

des Tivolibrunnens und einem Venturini-Stich der „Allee der 100 Brunnen“ versehen sind. Schließlich gibt es einen kurzen Bericht über die weitere Geschichte des Gartens bis ins 19. Jahrhundert, die von einem Venturini-Stich vom Zypressenrondell flankiert ist, es findet sich eine kurze Diskussion über Pirro Ligorio als Architekt auf der letzten Seite, in die eine Fotografie vom Rondell inseriert ist.

Wie sie es in ihrem Vorwort darlegt, macht sich Gothein auch bei der Villa d'Este daran, den Urzustand des Gartens zu rekonstruieren. Der Blick auf die oben wiedergegebene kurze Baugeschichte macht deutlich, dass dies aus heutiger Sicht weniger als Rekonstruktion denn vielmehr als eigenständige Konstruktion verstanden werden muss. Explizit weisen zwei Bemerkungen im Text selbst darauf hin. Gegen Ende ihrer Beschreibung von Terrassen- und ebenem Garten schreibt Gothein: „Um das Bild unseres Gartens zu vervollständigen [...]“³¹ Damit wird deutlich, dass Gothein trotz ihres Wissens um die historischen Schichten von einem zu rekonstruierenden Gesamtbild ausging. Die Wortwahl verweist auf die Vorstellung von einer harmonischen Entität des Gartens. Diese basiert auf dem Plan als Leitmedium, von dem sie am Ende des Abschnitts schreibt:

„Und doch enthüllt sich dem aufmerksamen Blick all dem [der Vernachlässigung und Zerstörung in späteren Jahrhunderten] zum Trotz der ursprüngliche Geist in dem klaren, deutlich sprechenden Grundplan, der Haus und Garten zum erstenmal unauf löslich zusammenbildet, und dessen groß gedachter Linienführung sich jede Art von Bepflanzung unterwirft.“³²

Diesen Plan zum Sprechen zu bringen ist Gotheins Ziel. Er fungiert gleichsam als Querschnitt durch die Zeitschichten. Ihm wird die Rolle des „Illustrators“ zugewiesen, indem er als Abbildung Gotheins beschreibenden Text gegenübergestellt wird. Auf Seite 270 wird aber lediglich der Berggarten beschrieben. Gothein geht systematisch die Hauptachsen ab und bringt durch Bewegung-evozierende Vokabeln Leben in ihr „Bild“ vom Garten. Der Nachvollzug des Ansteigens und Abfallens der einzelnen Achsen und Wege, vor allem im Kontrast zu den fallenden Wassern der Springbrunnen, macht Gothein zur Übersetzerin, zur Sprecherin des „frühesten Stiches“, den sie sich zum Leitmedium gewählt hatte. Eine Skizze (Fig. 34) gibt diese Bewegungsrichtungen wieder:

Zunächst „spannt“ Gothein die Terrassenstufen (1) von unten nach oben auf, die Hauptachse verfolgt sie in der umgekehrten Richtung (2), die Drachenfontäne (3) setzt sie in die Mitte der Konstruktion. Von den Fischbecken (4) ausgehend führt die Bewegung zunächst hoch zur Wasserorgel (5), um mit dem Wasserfall wieder herunterzufallen auf die Ebene der Wasserbassins. In der entgegengesetzten Richtung folgt sie der Wasserachse in der Verlängerung zum Vorsprung mit Brunnen (6), wie

31 Ibid., S. 275.

32 Ibid., S. 276.

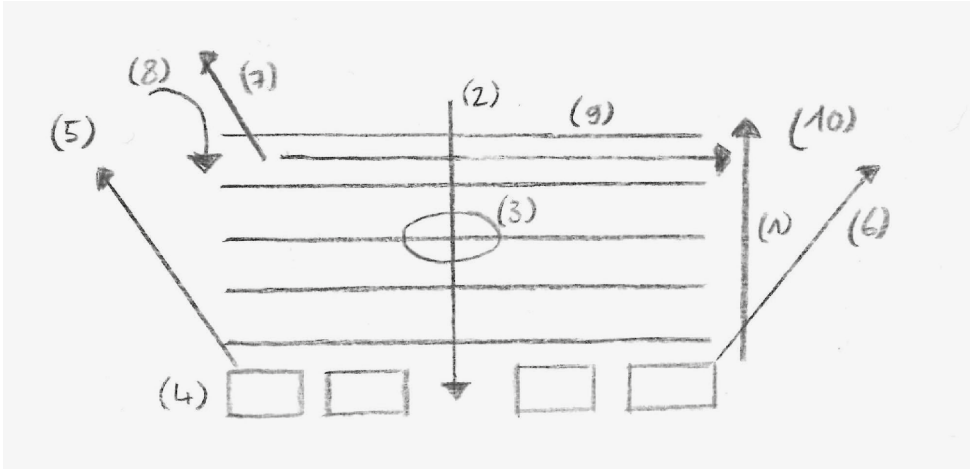


Fig. 34 Bewegungsrichtungen der Beschreibung der Villa d'Este, Skizze: Karin Seeber

er bei Dupérac zu sehen ist.³³ Die zweite Ebene emporklimmend, nennt Gothein als nächstes Pegasus- (7) und Tivolibrunnen, den sie als „Wassertheater“ (8) umschreibt, und folgt von diesem ausgehend der „Prachtstraße des Gartens“ (9), heute allgemein als „Allee der 100 Brunnen“ bezeichnet, wiederum auf die andere Seite des Gartens, zur „Rometta“, die sie als „Puppenstadt“ (10) charakterisiert, und endet schließlich beim Eulenbrunnen. Der sprechende Plan verlebendigt in Gotheins Beschreibung die architektonischen Elemente: der „aufsteigende Berggarten“, der Fluß „Anio, der den ganzen Stadthügel mit seinen Wasserarmen umklammert“, „riesige Tuffsteinblöcke, von einem springenden Pegasus gekrönt, fassen den Sturz des Wassers“, „ein schmaler Durchgang führt aus diesem Theater auf die Prachtstraße des Gartens, die den Berg entlang von dreistufigen Wasserkanälen begleitet wird [...]“.³⁴

Innerhalb der „lebenden Architektur“ des „sprechenden Plans“ verweist Gothein auf sämtliche Abbildungen (bis auf eine), so dass die Achspunkte des Gartens sowohl durch historische Stiche als auch durch aktuelle Fotos visualisiert werden. Das entstehende Bild aus Text und Abbildungen hat, ausgehend vom Verweis auf Dupérac, ein Netz über den Berggarten ausgespannt, das von den Hauptachsen und zentralen Brunnenanlagen gestützt ist. Das Vokabular betont die architektonischen Hauptakzente und setzt sie durch Bewegungsverben zueinander in Beziehung. Damit kontrastiert die Beschreibung des ebenen Gartens, für den Gothein die These voranstellt, dass er „weit mehr als die Terrassen von der Art der Bepflanzung ab[hängt], daher hat er auch stärker seine erste Anlage eingebüßt.“³⁵ Mit der Behandlung des unteren Gartens korrespondieren weniger

33 Gothein erwähnt, dass er vielleicht nie ausgeführt wurde, vgl. *ibid.*, S. 270.

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*, S. 270 ff.

Bilder, in diesem Teil überwiegen Textquellen, vor allem historische Beschreibungen. Zwar hält Gothein auch hier an der Darstellung nach Dupérac fest, jedoch ergibt sich aus der Lektüre kein räumliches Bild der architektonischen Eckpunkte, wie das beim Berggarten der Fall war. Der Text über den Berggarten unterscheidet sich in seiner Raum- und Bewegung-evozierenden Qualität deutlich von den Abschnitten über den unteren, ebenen Garten. Wenn Gothein am Anfang ihrer Behandlung der Villa d'Este schreibt: „Der Garten zerfällt deutlich in zwei Teile“,³⁶ so spiegelt sich dies auch in ihrem Text.

Für den unteren Garten zieht sie als eine Quelle das Tagebuch des englischen Italienreisenden John Evelyn heran, der vom ebenen Teil als „garden of simples“ spricht. Sie nimmt die Darstellung der Laubengänge auf dem Dupérac-Plan zum Anlass, die Bepflanzung als historische Schicht darzustellen. Der oben zitierte Brief von Gotheins Besuch hat gezeigt, dass sie sich bewusst von dem unmittelbaren, romantischen Eindruck, der durch die hohen Zypressen und die zerstörten Brunnen entstand und den ihre Zeitgenossen so schätzten, distanzierte. Die Leser ihres Buches fordert sie an dieser Stelle zu der gleichen Abstraktionsleistung auf:

„Der früheste Stich zeigt deutlich, wie sehr man, um das ursprüngliche Bild festzuhalten, den starken Phantasieeindruck ausschalten muß, den heute der dicht und wild verwachsene Garten mit den eintönig gleichmäßig rauschenden Quellen und den hochragenden Zypressen auf uns macht.“³⁷

Gerade die textliche Nähe zu weiteren historischen Beschreibungen bringt die Distanz zum aktuellen Zustand des Gartens zum Tragen, wenn Gothein betont, dass frühere Besucher des Gartens wie Montaigne und Chevalier des Brosses vor allem die Wasserspiele begeisterten.³⁸ Hier zeigen sich die Grenzen von Gotheins Abstraktionsleistung: Obwohl sie den Wasserläufen semantisch Leben verleiht, fehlt ihr doch der akustische Eindruck der hydraulischen Wasserorgel, die fünfstimmige Madrigale erklingen lassen konnte, oder des Eulenbrunnens, der Tierstimmen imitierte. Selbst der Drachenbrunnen war mit einer Hydraulik ausgestattet, die die Wasserstrahlen verschieden formen und etwa von Geräuschen wie Donnerschlägen begleiten lassen konnte.³⁹ Diese waren zu Gotheins Zeit nicht mehr funktionsfähig. In ihrer technischen Finesse, die auf antiken Traktaten beruhte, beeindruckten diese jedoch die zeitgenössischen Besucher.

Im letzten Teil der Beschreibung diskutiert die Autorin den historischen Statuenschmuck, betont nochmals, dass das Zypressenrondell eine spätere Zutat ist und beschäftigt sich mit Pirro Ligorio als Baumeister, dessen Urheberschaft sie mit seinem

36 Ibid., S. 270.

37 GdG I, S. 273.

38 Vgl. *ibid.*

39 Vgl. Schweizer 2008, Automatenkunst.

Interesse an der Hadriansvilla und der Rometta in Verbindung bringt.⁴⁰ Ihre abwertende Bezeichnung der „Rometta“ als „Puppenstadt“ zeigt das mangelnde Verständnis für die Bedeutungsschicht der Villa als Antikenrezeption und -imitatio, die sich in Ligorios Rom im Kleinformat am deutlichsten niederschlägt.

Die Unterschiede in Gotheins Beschreibung von Berg- und ebenem Garten lassen sich auf die grundsätzliche Dichotomie zwischen architektonischem und Landschaftsgarten oder zwischen Architektur und Pflanzen zurückführen. Für ihre Darstellung der Villa d'Este heißt dies kurzgefasst: Die Architektur des Gartens wird mit Hilfe des historischen, „sprechenden“ Plans zum Leben erweckt, die Bepflanzung bleibt eine historische Schicht und ist variabel. Damit verhält sich Gothein gerade konträr zur zeitgenössischen Rezeption, die ihren elegisch-romantischen Eindruck aus der verwilderten Bepflanzung, vor allem den hohen Bäumen und damit der tatsächlich lebenden Materie zieht. Der Grund, warum sie das Pflanzenmaterial grundsätzlich gegenüber der architektonischen Ebene abwertet, liegt in ihrer Rezeption Jacob Burckhardts begründet.

Zypressen als Baumarchitektur⁴¹

In seiner „Baukunst der Renaissance in Italien“ von 1867, die Gothein als „Geschichte der Renaissance in Italien“ in ihren Fußnoten führt,⁴² hatte der Basler Kulturhistoriker im Kapitel „Die Gärten“ eine Entwicklungslinie von der „Herrschaft des Botanischen“ über das „Eindringen des Architektonischen“ bis zur „Volle[n] Herrschaft der Architektur“ ausgemacht.⁴³ In Paragraph 127 stellt Burckhardt fest:

„Wie frühe die mächtigern Bäume als Massen geordnet in die Composition aufgenommen wurden, ist nicht auszumitteln; einzeln und in Alleen und kleinern Gruppen hatten sie nie gefehlt; aber ihr ernstes und grosses Zusammenwirken mit Terrassen, Treppen u.s.w. kann erst eingetreten sein, als die Gärten überhaupt gross und die architectonischen Principien ihrer Anlage völlig ausgebildet waren.“⁴⁴

Burckhardt gesteht der Pflanzung von größeren Bäumen, wie den Zypressen, einen Designwillen zu, das heißt, die Entwerfer der Gärten hätten die Massigkeit der Bäume

40 Vgl. GdG I, S. 276.

41 Zur Bedeutung der Zypresse z. B. Goethe 1988, S. 146: „Über die Zypresse, den respektabelsten Baum, wenn er recht alt und wohl gewachsen ist, gibt's genug zu denken.“ Zur kulturhistorischen Bedeutung der Zypresse vgl. zum Beispiel den Eintrag „Zypresse“ in Angermann 1998, S. 746.

42 Z. B. GdG, I, EN 74, S. 431.

43 Burckhardt 2000, S. VII (Inhalt). [ggf. Ibid (je nach Fn. 43)]

44 Ibid., S. 195.

in ihre Entwürfe miteinbezogen. Jedoch rechnet er dies erst der Spätrenaissance zu, also der Zeit nach der Ausbildung der Architektur. Gothein vollzieht in ihrem Text dieses Argument nach: Erst sei die Architektur der Villa d'Este vollendet gewesen, dann seien die Bäume als Gestaltungselemente hinzugekommen, müssten aber dennoch als der Architektur untergeordnet betrachtet werden. Hier greift wieder Baccio Bandinellis Maßgabe, dass die Architektur der Bepflanzung übergeordnet sein muss, die Burckhardt in Paragraph 126 zitiert und die auch für Gothein maßgeblich ist.⁴⁵ Für die Villa d'Este greift dies in idealtypischer Weise. Auch an späterer Stelle bezieht sich Gothein auf diesen Grundsatz, wenn sie bei den Zypressenalleen von San Vigilio darauf hinweist, dass auch diese spätere Gestaltungselemente seien:

„Erst das XVII. Jahrhundert fand an der dunklen, ernsten Majestät solcher Massen Geschmack, auch die Hochrenaissance pflanzte die Zypresse nur als Einzelzierbaum, wie sie schon Alberti empfiehlt, und als Verschnittbaum. Die wenigen Schilderungen jener Zeit sprechen mit betonter Bewunderung viel von den ‚breiten Wegen zwischen Lorbeer und Myrten‘, von den ‚anmutigen, verzierten Gärten von Zitronen, Orangen und Limonen‘, niemals aber von Zypressenalleen.“⁴⁶

Im Fall der Villa d'Este heißt dies, dass Gothein den architektonischen Berggarten bedingt durch ihre lebendige und visualisierende Darstellungsweise als dem ebenen Garten überlegen bewertet. Durch ihr Urteil, dass der untere Garten stärker von seiner Bepflanzung geprägt sei – und dass dies schon vor der späteren Anlage mit Zypressen der Fall gewesen war, der Dupérac-Plan zeigte hier die Lauben und Beetanlagen –, wird er in der Beschreibung zurückgesetzt; es entsteht kein zusammenhängendes, räumliches Bild des Gartens, sondern eine Zusammenstellung der historischen Schichten und Beschreibungen, die textlastig bleiben.

Das Modell der „architektonischen“ Zypressen wurde in der Literatur der Zeit häufig diskutiert. So schreibt Tuckermann in seinem Buch „Die Gartenkunst der italienischen Renaissance-Zeit“ von 1884: „Auch die Cypressen und Platanen bilden mit ihren Laubmassen und dem Wechsel ihrer Silhouetten unstreitig architectonische Motive, genau von dem Erfinder beabsichtigte Linienzüge [...]“.⁴⁷ Wölfflin schreibt in seinem 1888 veröffentlichten Buch über „Renaissance und Barock“ im dritten Kapitel über „Villen und Gärten“ über die „Baumarchitectur“ als Gliederungselement von Wegen und Plätzen. Dabei erwähnt er auch die Zypressen der Villa d'Este.⁴⁸ Eine weitere

45 Ibid., S. 194. GdG I, S. 264. Vgl. Bottari/Ticozzi 1979, Brief XXXVIII, S. 93.

46 GdG I, S. 256.

47 Tuckermann 1884, S. 97f.

48 Wölfflin 1888, S. 129: „In Villa d'Este bleiben die Zypressen auf die Hauptachse beschränkt: auf das Rondell in der Mitte des Parterres und die in zwei Kurven divergierende Treppe in der Mitte des Aufstieges.“

Aussage zur architektonischen Qualität italienischer Bäume liefert Falke in seiner 1884 erschienenen Abhandlung „Der Garten. Seine Kunst und Kunstgeschichte“, wenn auch nicht direkt auf die Villa d'Este bezogen.⁴⁹ Koch, den Gothein in ihrem Vorwort als Vorbild angibt, lässt Pirro Ligorio selbst als für die Einbeziehung der Bäume in den Garten verantwortlich zeichnen.⁵⁰ Es ist also bemerkenswert, dass Gothein in ihrer Darstellung auf diese architektonische Qualität der Bäume nicht eingeht. Sie betont in ihrem Text explizit, dass dieser Eindruck erst später hinzugekommen sei und datiert Planung und Anpflanzung des Zypressenrondells richtig auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts.⁵¹ Mit ihrem Verweis auf einen historischen Stich nach Venturini (Abb. 189) unterstreicht sie die historische Schicht, die sich vom aktuellen Zustand unterscheidet.

Stilfragen: Der kunsthistorische Diskurs

Der Abschnitt zur Villa d'Este ist typisch für die Diskussionen um Stilfragen der Zeit. Eine formalistische Analyse und Fragen nach der Stilgeschichte waren bis in die 1960er Jahre hinein die vorherrschenden kunsthistorischen Methoden.⁵² Gothein nennt in ihrem einführenden Urteil die Villa d'Este „Repräsentantin der Blütezeit italienischer Gartenkunst im Barockzeitalter“. Diese Formulierung gehört in den Kontext einer differenzierten zeitgenössischen Stildiskussion, die im Folgenden aufgeschlüsselt werden soll und in der sich Gothein wiederum als Nachfolgerin Burckhardts erweist.

Die große Leistung des Kulturhistorikers war die Etablierung der Renaissance-Epoche als Höhepunkt der Kunstgeschichte.⁵³ In dieser Höhenkamm-Vorstellung stellte der Barockstil ein Verfallssymptom dar. Engel formuliert:

„Während das Konzept ‚Renaissance‘ schon von seiner Herkunft her als Wiedergeburt positiv besetzt war, musste sich der Begriff ‚Barock‘ erst in einem

49 Falke 1884, S. 90f.: „In den meisten Bäumen, wie sie damals dem Gärtner zur Verfügung standen und benützt wurden [...] liegt schon nach ihrem Wuchse und ihrer Erscheinung etwas Architektonisches. [...] Die Cypressen mit ihrem gedrängten, fest anliegenden Gezweige sind zum Himmel strebende Säulen und bieten, in Reihen dicht gestellt, eine feste Wand dem Anblick dar.“

50 Koch 1910, S. 42: „Es ist das große Verdienst Pirro Ligorio's, bahnbrechend diese Vereinigung der Architektur mit der Gartenkunst durchgeführt zu haben [...] durch die im weiteren Umkreis des Hauses stufenförmig gesteigerte Befreiung des Gartens von allen Künsteleien, bis zur Verwendung der natürlichen Baumfreiheit. Die bedeutendste Schöpfung des Pirro Ligorio war die Gartenanlage der Villa d'Este in Tivoli. [...] Die Würdigung der Natur führte zur Einbeziehung der Waldteile in die Gartengestaltung.“ Koch zeigt sich hier beeinflusst von der zeitgleich vorherrschenden Mode des Waldgartens, die auch auf Gertrude Jekyll zurückgeht.

51 Vgl. GdG I, S. 275. Das Zypressenrondell wurde 1640 gepflanzt.

52 Vgl. Weissert 2009, S. 10.

53 Vgl. Locher 2007, Burckhardt 2000, S. 114.

langwierigen Prozess der Umwertung von einem negativ als schwülstig, überladen, exzentrisch konnotierten Geschmacksurteil zu einem neutralen, gleichwertigen Stilbegriff herauschälen.“⁵⁴

Beispielhaft zeigt sich Burckhardts Ablehnung etwa in seiner „Baukunst der Renaissance in Italien“ in Formulierungen wie „den mürrischen Formen des damaligen Stadtpalastes“.⁵⁵ In seiner Entwicklungsdiskussion der Gartenkunst sah er allerdings erst die Gärten der Barockzeit als Vollendung des italienischen Gartenstils, deren frühes Vorbild, die Villa d’Este, zeitlich erst nach dem Höhepunkt der Renaissance, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden war. Burckhardt hatte sich erstmals 1855 in seinem „Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens“, apologetisch über die Villa geäußert.⁵⁶ Im Kapitel über „Villen und Gärten“ erwähnt er sie an prominenter Stelle:

„Das reichste, durch Naturvorzüge ewig unerreichbare Beispiel eines Prachtgartens bietet dann die schon 1549 angelegte Villa d’Este in Tivoli. Der steile Abhang und die vom Gewaltigen bis ins Niedliche unter allen Formen benützte Wassermasse des Teverone waren Elemente, die anderswo sich nicht wieder so zusammenfanden.“⁵⁷

Gotheins Einschätzung des „selten glückliche[n] Zusammenwirken[s] von natürlichen und künstlerischen Mitteln“ spitzt diese Formulierung zu.⁵⁸

Die herausgehobene Stellung bleibt der Villa auch in Burckhardts späteren Schriften erhalten. Insgesamt sieht er sie in ihrem Einfluss als bestimmend für die Vollendung des italienischen Gartens, den er an die „frühesten grossen Villen der Barockzeit“ knüpft.⁵⁹ Die Villa d’Este sondert Burckhardt dabei immer wieder aus der Entwicklung aus, weil sie durch ihren Wasserreichtum schon vor dem eigentlichen Durchbruch der großen Wasserverwendung, die Burckhardt für die Zeit nach Sixtus V. ansetzt, bedeutende Wasserspiele gehabt habe.⁶⁰ Auch bei der Vollendung der Treppe als Doppeltreppe, die Burckhardt als Merkmal der „Gärten höhern Styles“ erkennt, vermutet er, dass die

54 Engel 2015, S. 143.

55 Burckhardt 2000, § 121, S. 188: Villen der Barockzeit.

56 Burckhardt 2001, S. 3/Burckhardt 1855, S. 400. Burckhardt selbst sah das Buch als eine Art Reiseführer an – und so wurde es auch benutzt – da er sich im Vorwort dafür rechtfertigte, keine ausführlichen Beschreibungen zu liefern. Er ging davon aus, dass der Leser die Kunstwerke selber sehen oder sich daran erinnern würde. Eine Digitalisierung der Erstausgabe, Burckhardt 1855, ist in den Heidelberger historischen Beständen verfügbar.

57 Burckhardt 2001, S. 322 f. Burckhardt 1855, S. 400.

58 GdG I, S. 268.

59 Burckhardt 2000, S. 197.

60 Vgl. *ibid.*, S. 192.

„Doppeltreppen und deren mittlere Nischen etc. schwerlich alle der ersten Anlage von 1549 angehören mögen.“⁶¹

Gotheins oben zitierte Formulierung ist eine explizite Schlussfolgerung aus Burckhardts Einschätzung. Das zeigt sich auch an ihrer Bemerkung über die Wasser-scherze gegen Ende ihrer Behandlung der Villa d'Este. Diese hätten, so schreibt sie „jetzt im italienischen Renaissancegarten einen immer wachsenden, übermäßigen Umfang“ angenommen.“⁶² Hatte sie den Garten der Villa d'Este dezidiert dem „Barockzeitalter“ zugerechnet, muss diese Zuordnung der Wasserspiele zum Renaissancegarten darauf zurückgeführt werden, dass Burckhardt die Villa d'Este als frühes Beispiel hochstehender Barockvillenarchitektur eingeordnet hatte. Sie war zwar im Barockzeitalter entstanden und vorbildlich für ihre Nachfolger, symbolisiert aber eigentlich den Höhepunkt der Renaissance, das lässt sich aus dieser Stilzuordnung folgern. Wenige Seiten vor dem Abschnitt über die Villa d'Este definiert Gothein: „Die Mitte des Jahrhunderts, die Zeit, die in der Baukunst durch das beginnende Barock gekennzeichnet wird, zeigt mit einem Schlage [...] die volle Herrschaft über alle Mittel der Gartenkunst.“⁶³ Der Renaissancegarten als Höhepunkt italienischer Gartenkultur hinkt nach Burckhardt und Gothein der Entwicklung der Architektur hinterher, daher repräsentiert die Villa d'Este dessen Blüte im Barockzeitalter.⁶⁴

Der Diskurs über Renaissance und Barock, auf den Gothein selbstverständlich zurückgreift, knüpfte sich im Folgenden an Cornelius Gurlitt, der 1887 den Barockstil rehabilitierte, so wie es der Basler Kulturhistoriker mit der Renaissance unternommen hatte.⁶⁵ Gothein bezieht Gurlitts Buch nicht nur in ihre Endnoten ein, an anderer Stelle zitiert sie ihn auch im Haupttext.⁶⁶ Er behandelt die Villa d'Este im Kapitel „Spätrenaissance“ und legt seine Beobachtungen und eine kurze Beschreibung auf einer Seite dar.⁶⁷ Auch Gurlitt lobt die Anlage, ihre

„köstliche Lage, die meisterhafte Ausnützung des Terrains zu in hochaufsteigender Allee angeordneten Terrassenbauten und Wasserkünsten und [...] die zierliche Veranda am Schluß der großen Linie, sowie auch namentlich [...] die feierliche Pracht des Pflanzenwuchses [...]“⁶⁸

61 Ibid., S. 195.

62 GdG I, S. 274.

63 Ibid., S. 264.

64 Mit den späten „Blüten“ der Villenarchitektur in der Barockzeit ist auch die Vorstellung von „zyklisch wiederkehrenden Stilprinzipien“ verbunden. Der Barock als Spätstil stellt damit eine Etappe vor dem Zurückschwingen des Pendels in die Klassik dar. Vgl. Engel 2015, S. 143.

65 Vgl. Vorwort Gurlitt 1887, S. VII; und Kultermann 1996, S. 131 ff.

66 GdG I, Endnoten 104 und 155. Ibid., S. 319: „Ein Garten, mehr zum Hinausschauen, als zum Hineinschauen“, nennt ihn Gurlitt [...].“ Es geht um den Garten der Villa Medici in Rom.

67 Gurlitt 1887, S. 78.

68 Ibid.

Gurlitt beschreibt einen Aufstieg vom Portal in der Hauptachse des Gartens ausgehend hinauf zum Palast, der „durch die zahlreichen dekorativen Anordnungen und namentlich durch mächtige Querachs-Motive immer neue Ueberraschungen“ biete.⁶⁹ Für den unteren Garten spricht Gurlitt vom „Blumenparterre“, das ist „jener Rundplatz mit den berühmten Cypressen“.⁷⁰ Wieder zeigt sich hier Gotheins Leistung, die sich zugunsten ihres Originalbilds des Gartens nicht auf die Vorliebe ihrer kunsthistorischen Zeitgenossen für die Zypressen einließ.

Für Gotheins Stildiskurs bemerkenswert ist, dass sie dem Barock trotz Gurlitts Arbeit noch eher skeptisch gegenübersteht. Der Begriff fällt überhaupt nur vier Mal im ersten Band, wohingegen der Begriff „Renaissance“ an die hundert Mal vorkommt. Für die Villa Farnesina in Caprarola etwa bemerkt sie „das kräftig einsetzende Barock, die Wirkungen sind gröber geworden [...]“.⁷¹ Bei der Behandlung der Alhambra geißelt sie den personifizierten Stil, welcher „in diese feine stille Anlage allerlei aufdringliche Neubauten [...] hineingestellt“ habe.⁷² Jedoch weist sie der Gartenkunst die wichtige Rolle zu, die Entwicklung der „Skulptur des Barocks“ begünstigt zu haben – wozu jedoch die abwertende Schlussfolgerung zählt, dass barocke Skulptur in Innenräumen „[ü]berladen und aufdringlich wirkt.“⁷³

Die Stilgeschichte prägte sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu einer Formgeschichte aus, maßgeblich betrieben von Burckhardts „Schüler“ Heinrich Wölfflin.⁷⁴ Seine „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ erschienen ein Jahr nach der „Geschichte der Gartenkunst“, 1915. Gothein hatte sich mit den Schriften Wölfflins, Kunsthistoriker ihrer Generation, immer wieder intensiv beschäftigt, ihre Wege scheinen sich nicht direkt, aber über Dritte gekreuzt zu haben, wie ein Brief belegt.⁷⁵ Explizit äußert sich Gothein jedoch erst nach der Veröffentlichung ihres Buches, 1917, zu Wölfflin.⁷⁶ Während der vorangegangenen Jahre ihrer gartenhistorischen Forschungen

69 Ibid.

70 Ibid.

71 GdG I, S. 295. Auch Wölfflin 1888, S. 26, zählt Caprarola zum Barock mit seinem „Verlangen nach dem Gewaltigen“.

72 GdG I, S. 378.

73 Ibid., S. 332: „Das virtuose Können und der Reichtum der Phantasie, die völlige Gelöstheit der Stellungen, des Ausdrucks, alles das, was in Innenräumen oft überladen und aufdringlich wirkt – im Freien und in Verbindung mit der Vegetation, die mehr und mehr als grüne Hintergrundmasse behandelt wird, ist diese Kunst des malerischen Effekts weder aufdringlich noch grell [...]“.

74 Obwohl Wölfflin kurze Zeit bei Burckhardt studiert hatte und 1893 dessen Nachfolger auf der Professur in Basel wurde, hat er selbst sich nicht als dessen Schüler gesehen oder bezeichnet. Vgl. Meier 1990, S. 63.

75 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 397: [Oktober 1909], in dem es um eine Büste Wölfflins geht, die dieser bei einer Freundin Gotheins bestellt hatte.

76 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 483; „d. 6 III 17“: „Aus der Clemenschen Unterhaltung [der Kunsthistoriker Paul Clemen] sehe ich auch nur wieder, wie früh er stark konservativ geworden ist und wie wenig beweglich er neuen Zeitforderungen und Standpunkten gegenüber steht,

scheint sich Gothein jedoch Wölfflins früheren Büchern gegenüber eher zurückhaltend verhalten zu haben, was vermutlich auch auf die Beeinflussung durch ihren Mann zurückzuführen ist. Dessen Formulierungen in Briefen zeigen, dass er dem Kunsthistoriker mit einer gewissen Skepsis begegnete, hauptsächlich wohl deswegen, weil er dem Jüngeren das Fehlen des kulturhistorischen Hintergrundes seines Lehrers Burckhardt attestierte.⁷⁷

Schon 1888 hatte Wölfflin seine Sicht auf den Stilwandel hin zum Barock als Habilitationsschrift veröffentlicht,⁷⁸ wobei es ihm schon in dieser frühen Schrift darum ging, die Gesetzmäßigkeiten der Form aus dem Gegensatzpaar der Stile, Renaissance und Barock, herauszuarbeiten und dabei den Übergang von der einen in die andere Epoche als „Paradigmenwechsel“, nicht als Niedergang zu betrachten.⁷⁹ Bei der Aufzählung der (architektonischen) Elemente legt er teilweise den gleichen aufzählenden Stil an den Tag wie Burckhardt; er behandelt – anders als Gurlitt oder Gothein – keine Anlage in ihrer Gesamtheit. Kontext und Beschreibung sind für Wölfflins Bemühungen, durch seine Formanalyse „einen Einblick in das innere Leben der Kunst“ zu erhalten, unwichtig.⁸⁰

Ähnlich wie Burckhardt widmet Wölfflin den Gärten ein eigenes kleines Kapitel; hier arbeitet er die Errungenschaft des Barockgartens als die „Herrschaft eines architektonischen Geistes“ heraus.⁸¹ So beobachtet er: „Der Barock fügt sich nicht dem Terrain, sondern unterwirft es sich. Er sucht ihm um jeden Preis eine einheitliche Anlage abzugewinnen: *ein* durchgehendes Hauptmotiv [...]“⁸² Dementsprechend kritisiert er an der Villa d'Este, dass die Hauptachse des Palastes dort gerade nicht mit der Hauptachse des Wassers zusammenfalle: „Villa d'Este, wo wohl zuerst eine derartige Komposition

denn gewiss sowohl bei Wölfflin [sic], wie bei Wöringer habe auch ich eine ganze Reihe von Ausstellungen und Unzulänglichkeiten, ich habe dir ja früher viel davon berichtet, aber dass man nicht die tiefe Fruchtbarkeit des Standpunktes, die Lebendigkeit des Impulses auch für die *Kunstgeschichte* sieht, das ist mir ganz unerfindlich.“

77 EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 706: „Heidelberg 28/6 04“: „Da sieht man wieder, daß Wölfflin [sic] mit seiner einseitig aus Rafaels [sic] Zeichnung zur Villa Madama hergeleiteten Theorie im Unrecht ist, während in einem Nebenpunkte, daß nämlich die Renaissance kleinen Wasserbau begünstigt habe, völlig das richtige getroffen hat [...]“ Und: EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 1155: „Hotel Achenseehof, am 21 August 1912“: „Ich lese Wölfflins ‚Klassische Kunst‘ mit viel Vergnügen; seine Analysen sind außerordentlich fein, ganz in Burckhardts Sinne; selbst über Leonardo's Abendmahl weiß er Neues und Interessantes zu sagen; da aber alles Kulturhistorische principiell fehlt, so ruft das Buch förmlich nach einer Ergänzung.“

78 Wölfflin 1888.

79 Brassat/Kohle 2003, S. 51.

80 Wölfflin 1888, Vorwort, S. V: „Meine Absicht war, die Symptome des Verfalls zu beobachten, und in der ‚Verwilderung und Willkür‘ womöglich das Gesetz zu erkennen, das einen Einblick in das innere Leben der Kunst gewährte. Ich gestehe, daß ich hierin den eigentlichen Endzweck der Kunstgeschichte erblicke [...]“ Vgl. Bauer 1988, S. 156.

81 Wölfflin 1888, S. 123 f.: Den Renaissancegarten bewertet er dagegen „ohne Einheit in der Komposition. Und eben hierauf beruht der Fortschritt, den der Barock nach der Seite des Architektonischen machte.“

82 *Ibid.*, S. 123.

in großem Maßstabe versucht ist, leidet noch daran, daß der Wasserlauf mit der Achse des Palastes, die zugleich den Hauptgang des Gartens bezeichnet, nicht zusammenfällt, wodurch ein Zwiespalt entsteht.“ Stattdessen sieht er „noch viel Kleinliches und bloß Zierliches“ und gibt als Beispiel die „Allee der 100 Brunnen“ an.⁸³ Obwohl er die Villa also nicht einem idealen Barockstil zuordnet, sie also grundsätzlich in der Spätrenaissance verortet, stellt sie bei Wölfflin keine Blüte, keinen Höhepunkt dar.⁸⁴

Auch Gothein ordnet die Villa der Barockzeit zu, jedoch sind ihre Beobachtungen zur Symmetrie differenzierter. In ihrer Behandlung betont sie zunächst, dass sich der „Terrassengarten in strenger Symmetrie in der Hauptachse des Gebäudes herabzieh[t].“⁸⁵ Erst an späterer Stelle, bei der Behandlung der Villa Lante in Bagnaja, kommt sie auf die Wasserachse der Villa d’Este zu sprechen, deren Inkongruenz mit der Hauptachse sie dann – ähnlich wie Wölfflin – bemängelt.⁸⁶ Eine weitere Stelle zur Stilfrage der Villa Farnesina in Caprarola lässt weiterhin vermuten, dass Gothein Wölfflins Werk gekannt hat und seine Zuordnung der Form „Masse“ zum Barock⁸⁷ in die Datierung einbezieht: „Trotzdem darf die ganze Anlage nicht zu spät gesetzt werden, die Wasserbehandlung vermeidet noch die Massenhaftigkeit [...]“⁸⁸

Trotz ihrer Beschäftigung mit jüngsten kunsthistorischen Methoden, für die Wölfflins Arbeit hier steht, zeigt sich in ihrer Zuordnung der Villa d’Este zum Renaissance- oder Barockstil dennoch, dass Gothein sich noch grundsätzlich auf die Stileinordnung nach Burckhardt bezog. Die Stilform des Barock bearbeitet sie latent abwertend. Wenn Wölfflin 1909 in seinem Aufsatz „Über kunsthistorische Verbildung“ den Historismus des 19. Jahrhunderts kritisierte,⁸⁹ so ist Gothein zu dieser Zeit diesem Historismus noch stark verbunden. Gothein ging es insgesamt weniger um eine Formanalyse als darum, eine Entwicklung individueller Gartentypen entlang etablierter Stilepochen zu skizzieren. Die Villa d’Este ragt aus dieser Entwicklung als Höhepunkt heraus – das hat Gotheins Darstellung mit der Burckhardts gemein. Dieses Werturteil bleibt auch dann bestehen, wenn Gothein die Villa d’Este als Maßstab für andere Gärten heranzieht, die Stildiskussion bleibt virulent, zum Beispiel, um Montaignes historische Kritik beim Vergleich mit dem Park von Pratolino zu erklären:

83 Ibid., S. 125.

84 Vgl. *ibid.*, S. 130.

85 GdG I, S. 270.

86 Ibid., S. 290: „Ligorio war dem noch in Villa d’Este mit einer gewissen Umständlichkeit aus dem Wege gegangen, er läßt die Hauptgartenachse die Wasserachsen schneiden, so daß wir trotz des überschwenglichen Reichtums die Wirkung des Wassers in der Tivoli-Villa im einzelnen zusammensuchen müssen.“

87 Wölfflin 1888, S. 30: „Der Barock verlangt eine breite, schwere Massenhaftigkeit.“

88 GdG I, S. 296.

89 Vgl. Schmitz 1994, S. 145.

„Montaigne behauptet, daß die Villa im Wetteifer mit Tivoli geschaffen sei, er vergleicht beider Schönheit und gibt Pratolino den Vorzug um des hellen lebendigen Quells wegen, [...] während das gelbe Wasser des Teverone ihm den vollen Genuß der Villa d'Este verdirbt. Es spricht wohl auch hier aus Montaigne noch ein Zug der Frührenaissance, der das Gewaltsame, Wilde, das die Wasser von Tivoli auszeichnet, nicht recht behagen will.“⁹⁰

Wenn Gothein die Villa chronologisch zwar der „Barockzeit“ zurechnet, sie aber als Blüte der „Spätrenaissance“ darstellt, präsentiert sie sich – trotz ihrer Aufgeschlossenheit gegenüber aktuellen Diskursen – in ihren Wertmaßstäben als eher konservativ.

Gotheins Auseinandersetzung mit der kunsthistorischen Stildiskussion illustriert aber auch den Methoden-Pluralismus ihrer Darstellung. Weil sie keine übergeordnete Systematik an ihr Narrativ anlegt, gelingt es ihr, Stildiskussionen zu integrieren, die Formanalyse jedoch nicht über ihre Entwicklungsgeschichte zu stellen. Am Kapitel über Italien allgemein zeigt sich ihre Bemühung, mit kunsthistorischen Standards ihrer Zeit Schritt zu halten. Die moderne Forschung spricht vielleicht auch deswegen von diesem Kapitel als einem „Buch im Buch“.⁹¹

Gotheins Darstellung im Vergleich

Das vorangegangene Kapitel hat gezeigt, dass Gothein sich in ihrer Formanalyse der Villa d'Este mit der vorrangigen Fragestellung der Kunstgeschichte ihrer Zeit befasst. Die „großen“ akademischen Namen wie Burckhardt und Wölfflin beschäftigen sich jedoch nur am Rande mit Gärten und dementsprechend kurz fallen ihre Urteile über die Villa d'Este im Speziellen aus. Bestrebt, Merkmale zusammenzufassen, um so eine Entwicklung darstellen oder einen Stil identifizieren zu können, bleiben sie in ihrer Erwähnung kursorisch.

Wie verhält es sich damit bei zeitgenössischer Literatur, die sich ausschließlich mit Gartenkunst oder auch speziell mit der Villa d'Este befasste? Ein Vergleich mit dieser ermöglicht es, Gotheins Leistung abzuschätzen, wobei sich die Autorin selbst lediglich mit zwei Publikationen explizit befasst hat, wie ihre Endnoten zeigen. Das ist zum einen die früheste wissenschaftliche Abhandlung, die sich ganz der Villa widmet und die ein inventarisches Interesse belegt: die Bestandsaufnahme des Architekten Adolf Gnauth und des Kunsthistorikers Eduard Paulus aus dem Jahr 1867.⁹² Gothein verweist im Text auf den Aufsatz, wenn sie die „reiche Bemalung der Bauwerke, Grottenfassaden

⁹⁰ GdG I, S. 298.

⁹¹ Schweizer 2013, S. 52.

⁹² Gnauth/Paulus 1867.

und Mauern, wovon sich noch im XIX. Jahrhundert Spuren erhalten hatten“, erwähnt.⁹³ Gnauths und Paulus' vorrangiges Ziel war es, den aktuellen Zustand der Villa zu dokumentieren, um „ein vollständiges Bild von der italienischen Villen-Herrlichkeit zu geben [...]“. ⁹⁴ Die Autoren empfehlen die Zuhilfenahme der beigefügten, selbst angefertigten, architektonischen Pläne (Aufriss und Querschnitt), damit der Leser ihnen auf ihrem Weg durch die Beschreibung von Garten und Villa folgen könne. Pläne nach wissenschaftlichen Standards ersetzen hier den „disegno“-Plan Dupéracs. Zwar orientieren auch sie sich an den Achsen des Gartens, sie beschreiben deren Lage und Verlauf; da der Augenpunkt jedoch häufig wechselt, ist eine räumliche Vorstellung der Anlage nicht intendiert. Entlang des Weges, den der Aufsatz in seiner Beschreibung gleichsam „abschreitet“, wird der aktuelle Zustand detailliert festgehalten. Die Autoren messen die gesamte Anlage ab und machen teilweise sehr genaue Angaben zur Lage einzelner Wasserkünste oder Skulpturen, wie sich etwa an der Information über den metergenaue Abstand eines Brunnens vom Seitenweg beweist. Der Artikel ist mit atmosphärischen Einsprengseln wie „das reine Licht des Himmels strömt bis zu uns herüber“ versehen.⁹⁵ Die Verwilderung, der Verfall, die hochgewachsenen Zypressen am Rondell werden als genuine Merkmale behandelt. Auch Paulus und Gnauth bewerten die Zypressen als „architektonische Motive“.⁹⁶

Der zweite Verweis auf Forschungsliteratur findet sich in Gotheins Endnoten zu Carl Justis Winckelmann-Biographie.⁹⁷ Darüber hinaus gibt es weitere Angaben zu Primärquellen, zum Beispiel den Viten Vasaris oder dem Tagebuch des englischen Botanikers John Evelyn – wobei Gothein nicht zwischen Primär- und Sekundärquellen unterscheidet. Vermutlich kannte Gothein aber noch mehr Forschungsliteratur ihrer Zeit. In ihrem Vorwort schreibt sie über Jakob von Falke's „Der Garten, seine Kunst und Kunstgeschichte“⁹⁸ von 1884 als ein „für seine Zeit sehr verdienstliches Buch“, sie erwähnt zudem August Grisebachs Habilitationsschrift „Der Garten. Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung“ von 1910.⁹⁹

93 GdG I, S. 273.

94 Gnauth/Paulus 1867, S. 49.

95 Ibid., S. 10. Das inventarische Interesse schlägt sich bei dem Kunsthistoriker Eduard Paulus auch in seinen Publikationen über „Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg“ nieder, mit denen er die Kunstdenkmälerinventarisierung in Württemberg begründete. Adolf Gnauth war neben seiner Tätigkeit als Architekt auch Direktor der Kunstgewerbeschule in Nürnberg. Vgl. Paret/Güntter 1950 und Bach 1904.

96 Gnauth/Paulus 1867, S. 4.

97 Justi 1872. Seit 1758 war Winckelmann Sekretär des Kardinals Alessandro Albani gewesen und führte mit diesem zusammen Ausgrabungen in Tivoli, in der Villa Hadriana und der Villa d'Este durch. Da er auch für die künstlerische Ausgestaltung der Villa Albani zuständig war, kaufte er für diese Statuen aus dem Garten der Villa in Tivoli. Vgl. Leppmann 1986, S. 189.

98 Falke 1884.

99 Grisebach 1910. Zu Gotheins Auseinandersetzung mit ihren Vorgängerwerken vgl. Schneider 2014.

Falkes Buch gehört zu einer Serie von deutschsprachigen Büchern über Gartenkunst in den 1880er Jahren, zu denen noch Tuckermanns Buch „Die Gartenkunst der italienischen Renaissancezeit“, ebenfalls von 1884, und Hermann Jägers „Gartenkunst und Gärten sonst und jetzt“ aus dem Jahr 1888 gezählt werden können.¹⁰⁰ Allerdings entstanden sie vor unterschiedlichen professionellen Hintergründen. Falke war ausgebildeter Kunsthistoriker und Museumsdirektor, Tuckermann Architekt und Jäger gehörte als Gärtner der Praxis an.¹⁰¹ Alle drei Autoren bemühen sich darum, einzelne Gärten oder auch Gartenmerkmale in ein System der Gartenstile einzugliedern. Wenn Falke das Wasser als dominierendes Stilmittel des Barock einführt, nimmt er die Villa d'Este als Beispiel, weil die Herrschaft des Wassers „nirgends mächtiger, gewaltiger“ sei.¹⁰² Er unternimmt also keine Beschreibung der gesamten Anlage. Jäger beschreibt die Villa kurz, weil er den Anspruch verfolgt, sie vor dem geistigen Auge in ihrem Idealzustand zu restaurieren – ähnlich wie Gothein es in ihrem Vorwort postuliert.¹⁰³ Seine kurze Beschreibung bemüht sich um eine Erfassung der Hauptachsen, erwähnt jedoch keine historischen Schichten. Stattdessen bewertet er architektonische Anlagen nach zeitgenössischem Geschmack wie etwa die „Allee der 100 Brunnen“, die um ein Drittel gekürzt mehr Eindruck machen würde.¹⁰⁴ Tuckermann unterteilt sein Buch in einen theoretischen und einen angewandten Teil; im letzteren beschreibt er einzelne Anlagen. Der Abschnitt über die Villa d'Este erstreckt sich, wie bei Gothein, über neun Seiten, auf denen er sowohl über die Einbettung der Anlage in die Landschaft als auch über das Wasser als „innerstes Lebenselement“ schreibt.¹⁰⁵ Beides seien charakterliche Eigenschaften des Gartens.¹⁰⁶ In seiner anschließenden Beschreibung hält er sich stark an seine Vorbilder, Paulus und Gnauth: Eine räumliche Erfassung der Anlage ist also nicht intendiert.¹⁰⁷

Alle drei Werke bebildern ihre Ausführungen, wobei Falkes die einzige Publikation ist, die ihren Abbildungen Quellen beigibt.¹⁰⁸ Er verwendet ganzseitige Stiche, ein Nachstich des Dupérac-Plans von Abraham Hogenberg aus dem Jahr 1655 begleitet die kurze Beschreibung des Gartens.¹⁰⁹ Tuckermann hat vier Ansichten in seinen Text integriert,

100 Jäger 1888.

101 Schneider 2011 hat in ihrer unveröffentlichten Masterarbeit Jägers Biographie skizziert.

102 Falke 1884, S. 95.

103 Jäger 1888, S. 108.

104 Vgl. *ibid.*, S. 113.

105 Tuckermann 1888, S. 97.

106 Vgl. Schneider/Gröning 2009, S. 295.

107 Tuckermann 1888, S. 102.

108 Siehe Kapitel 1.2. „Bebilderung“.

109 Falke 1884, Abb. 32 und S. 93f: „So ist das unterhalb der Villa steil abfallende Terrain des Estensischen Gartens quer über in schmale Terrassen getheilt, zu denen schräge Rampen oder Wege von einer zu anderen herabführen, allerdings zum Theile mit einer von Cascaden begleiteten Stiege in der Mitte. Die ganze untere, mehr geebnete Partie aber ist in quadratische Felder zerlegt worden. Einzelne Stellen, Durchschnittspunkte oder sonst wie bedeutsame Plätze sind

die Jäger zum Teil ebenso wiedergibt, etwa Domenico Amicis Vedute von einer Querachse des Gartens (Fig. 35; bei Jäger 1888, Fig. 28; bei Tuckermann 1884, Fig. 19).¹¹⁰

Jäger verwendet als historische Hauptansicht Giovanni Battista Piranesis Stich aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Fig. 36).

Grundsätzlich entstanden die Abbildungen der Vergleichsliteratur zwei Jahrhunderte nach der ersten Entstehungszeit, die Abbildungen sind von dem hohen Baumbewuchs gekennzeichnet. In ihrer Systematik reicht die Bebilderung der Vergleichswerke nicht an die „Geschichte der Gartenkunst“ heran. Tuckermann geht zwar systematischer vor, wenn er als erste Abbildung einen Grundriss nach Percier und Fontaine verwendet und dann einzelne Abbildungen folgen lässt, jedoch ist Gotheins Auswahl der historischen Stiche enger abgestimmt auf die im Text beschriebenen Orte im Garten. Sie legt den zeitlichen Schwerpunkt mit ihrer Auswahl historischer Stiche von Venturini um ein Jahrhundert näher an die Entstehungszeit, die Fotos haben dagegen den Zweck, den Ist-Zustand zu dokumentieren.

Gothein nahm Falkes Werk zur Kenntnis, weil er als Museumsdirektor und Kunsthandwerk-Experte auch einen kunsthistorischen Anspruch an die Erarbeitung der Gartengeschichte stellte. Dass sie Jäger hingegen, der als Obergärtner aus der Praxis kam, nicht als mögliches Vorbild wahrnahm, liegt in ihrem wissenschaftlichen Ansatz begründet.¹¹¹ Jägers wie Tuckermanns¹¹² räumliche und berufliche Nähe zur in der Praxis der Landschaftsarchitektur vorherrschenden Lenné-Meyer'schen-Schule schloss sie für die Theoretikerin Gothein als ernstzunehmende Vorlagen aus.¹¹³

Was ihren historistischen Anspruch einer umfassenden Quellennutzung anging, griff Gothein weniger auf vorhandene Sekundärliteratur als vielmehr auf ihre eigenen Archivrecherchen und akademischen Kontakte zurück. Die oben bereits erwähnten Skizzen des Künstlers Othmar Brioschi aus dem Jahr 1899 sind mit einem Vorwort des Archäologen Christian Hülsen eingeleitet.¹¹⁴ Gothein traf den Archäologen

durch Cypressen, Fontainen, pavillonartige Lauben hervorgehoben, welche die Eintönigkeit aufheben (Abb. 32).“ Die Abbildungsquelle ist Hogenberg 1655, Tafel 26.

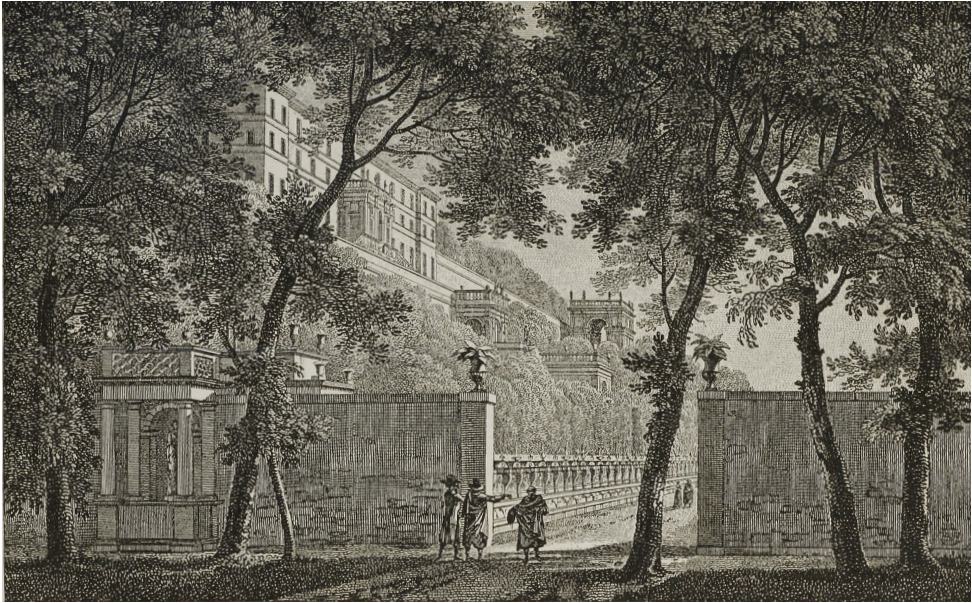
110 Es ist dieselbe Abbildung, die in Burckhardts „Baukunst der Renaissance in Italien“ in Bezug auf die Villa d'Este zu finden ist: Burckhardt 2000, S. 188; „Fig. 123. Villa d'Este bei Tivoli“ – die laut editorischem Nachwort der Neuausgabe Burckhardts von 2001, S. 503, nicht zugewiesen werden konnte, da der Bearbeiter von Burckhardts Werk, Wilhelm Lübke, keine Quellen angab. Vgl. auch das Vergleichsbild bei Centroni 2008, S. 74. Amici produzierte für den kommerziellen Vertrieb und den Tourismus. Vgl. Eintrag „Amici, Domenico“ in Meißner 1986 sowie Grützner 1983.

111 Vgl. Schneider 2014, S. 39.

112 Tuckermann war Architekt an der Technischen Universität Berlin. Vgl. Coffin 1999, S. 27.

113 Vgl. zum vorherrschenden Gartenstil der Zeit vor 1900 Schneider 2000, vor allem das 6. Kapitel „Exkurs: Die sogenannte Hausgartenreform in Deutschland: Ein Strukturmodell zum Verständnis der Reform“. Vgl. zudem in der vorliegenden Arbeit das Kapitel II.3. „Die ‚Geschichte der Gartenkunst‘ als Dokument der Reformgartenbewegung“.

114 Brioschi 1899.



35



36

Fig. 35 Domenico Amici: Veduta di villa d'Este in Tivoli, 1847, Nachdrucke in Burckhardt 2000, Jäger 1888, Tuckermann 1884

Fig. 36 Giovanni Battista Piranesi: Villa d'Este in Tivoli, ca. 1748-1778, 46,9 x 70 cm, Rijksmuseum Amsterdam [Public Domain]

und Ligorio-Experten während ihres Aufenthalts.¹¹⁵ Dessen Einführung in Brioschis Bildband spiegelt sein Wissen um die Historizität des Gartens, das Gotheins Herangehensweise entspricht:¹¹⁶

„Die majestätische, einzig dastehende Cypressengruppe inmitten des unteren Gartens möchten wir nicht vertauschen gegen den *viale coperto*, den Kuppelbau aus Spalierwerk mit vier kreuzförmig davon auslaufenden Laubengängen, den Ligorio an diese Stelle gesetzt hatte.“¹¹⁷

Hülsen hatte sich auch mit den Nachdrucken von Etienne Dupéracs Plan und dem Nachstich von Mario Cartaro von 1575 beschäftigt.¹¹⁸ Im weiteren Verlauf seiner Einführung gibt Hülsen einige Informationen zu Bauherr und Architekt, wobei er Pirro Ligorio dem zeitgenössischen Urteil entsprechend als Fälscher charakterisiert.¹¹⁹ Erst in den 1960er Jahren wurde dieses Verdikt revidiert und Ligorios Bemühungen um Vervollständigung antiker Statuen wurden – ebenso wie sein Gesamtwerk – einer ausgewogenen Würdigung zugeführt.¹²⁰ Hülsens kursorischer Überblick über die Brunnenanlagen ist dagegen noch vom herrschenden Vorurteil geprägt.¹²¹ Die 17 Tafeln von Brioschi selbst zeigen praktisch keine Hauptansicht der Wasserwerke oder der Struktur des Gartens, sondern atmosphärische Ausschnitte der halb überwachsenen Architektur. Sie rezipieren in ihrer betonten Vernachlässigung der Zentralperspektive auf Hauptachsen die Stiche Piranesis und Amicis. Sie eignen sich nicht zur Rekonstruktion einer Architektur, sondern sind als Veduten zu verstehen. Hülsens Einführung ist dagegen einem wissenschaftlichen Standard verpflichtet, der sich der historischen Schichten bewusst war. Die eigentümliche Verbindung von wissenschaftlichem Vorwort des Experten Hülsen mit

115 Vgl. Kapitel II.2. „Wissenschaftsgeschichte, *Praxis: Die Forschungsreise nach Rom 1905*“.

116 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 203: „Rom d. 16.5.5“: „Wirklich verloren war der Tag gestern ja auch nicht, denn die Zeichnungen von Ligorio, die mir Hülsen zeigte waren mir sehr wertvoll [...].“

117 Ibid.

118 Vgl. Hülsen 1921. Ebenso Lamb 1966, S. 16.

119 Brioschi 1899: Einführung, ohne Seitenangabe. Auch Eberhard Gothein beschreibt ihn in einem Brief: „Intrigant, Fälscher von Profession, begeisterter Sammler, gelehrter Archäologe und schließlich doch vor Allem ein genialer Künstler“ (EG an MLG, Heid. Hs. 3484, 773: „Heidelberg 15/5 05“).

120 Vgl. Schreurs 2000, Antikenbild, S. 15–17: „Zur Forschungsgeschichte“. Die erste Rehabilitation nahmen Mandowsky/Mitchell 1963, S. 43, vor: „This was not, of course, true reconstruction [...]; but the final result was a thing as genuinely antique in its elements as Ligorio could make it.“

121 Hülsen 1921, Vorwort, unpaginert: „Freilich wird der moderne Beschauer den malerischen Reiz des von üppiger Vegetation eingenommenen Bassins der Wasserorgel höher schätzen, als ihre ehemaligen musikalischen Kunststücke; vielleicht wird er auch das Verschwinden der *Roma antica*, jenes in Stuck modellirten Abbildes der alten Herrlichkeit der ewigen Stadt [...], auf welches Ligorio sich einiges zu gut gethan haben mag, wenig bedauern.“

den elegischen Bildern des österreichisch-italienischen Malers Othmar Brioschi in einer Publikation, die der österreichische Thronfolger Franz Ferdinand als neuer Besitzer der Villa in Auftrag gegeben hatte, würde eine eigene Forschung lohnen.¹²²

Eine zweite Serie von Beschreibungen der Villa findet sich in der englischsprachigen Literatur in der Zeit nach 1900. In kurzer Abfolge erschienen das Buch der Amerikanerin Edith Wharton, „Italian Villas and their gardens“ (1904),¹²³ die Fotografien des Briten Charles Latham unter dem Titel „The gardens of Italy“ (1905)¹²⁴ und das Buch seines Landsmanns H. Inigo Triggs „The Art of Garden Design in Italy“ (1906).¹²⁵ Eine Sonderstellung hat der Aufsatz des britischen Archäologen Thomas Ashby von 1908,¹²⁶ der sich um die Bestandsaufnahme der in der Villa vorhandenen antiken Statuen kümmert. Den Büchern der anglo-amerikanischen Autoren in Italien ist gemein, dass sie in ihren Texten ihre Reiseeindrücke wiedergeben, also den aktuellen Zustand der Villa als beschreibungswürdig ansehen, so dass ihre Bücher selbst als Reiseführer benutzt wurden. Das ist vor allem bei Edith Wharton, Schriftstellerin und Pulitzer-Preisträgerin, der Fall.¹²⁷ Wharton stützt sich für ihre stilistischen Einschätzungen hauptsächlich auf deutsche Kunstliteratur der Zeit, für die Villa d'Este bezieht sie sich auf Tuckermann und Gurlitt. Der Abschnitt, der eine räumliche Vorstellung von Haus und Garten vermittelt, beschreibt den Weg der Autorin durch die Villa und in den Garten. Von der geordneten Architektur im Haus ausgehend, mutet die Beschreibung des Weges von der obersten Terrasse hinunter in den Garten wie eine Desorientierung, ein Ausbruch aus dem geordneten architektonischen Schema des Hauses an:¹²⁸

„a thousand rills gush downward, terrace by terrace, channelling the stone rails of the balusters, leaping from step to step, dripping into mossy conchs, flashing in spray from the horns of sea-gods and the jaws of mythical monsters, or forcing themselves in irrepressible overflow down the ivy-matted banks.“¹²⁹

122 Franz Ferdinand erbte im Alter von zwölf Jahren die estensischen Güter von Herzog Franz V. von Modena. Dieser machte zur Bedingung, dass Franz Ferdinand Italienisch lernen sollte, was für den sprachlich unbegabten österreichischen Thronfolger ein großes Problem darstellte. Nach dem Attentat auf Franz Ferdinand 1914 in Sarajewo gelang es dem italienischen Staat, die Villa in ihren Besitz zu bringen. Vgl. Hannig 2013, S. 24–25 und Centroni 2008, S. 89.

123 Wharton 1904.

124 Latham 1905.

125 Triggs 1906.

126 Ashby 1908.

127 Vgl. Beneš 2001, S. 3.

128 Hunt 2008, S. 3: „Wharton's descriptions remain one of the book's strengths. She is exceptionally good at narrating the transitions that the garden visitor experiences in moving through sites [...].“

129 Wharton 1904, S. 144.

Die unmittelbare Lebendigkeit des Wassers vermittelt einen sinnlichen Eindruck des Gartens.¹³⁰ Als Kunstwerk wertet die amerikanische Autorin den Garten generell ab: Sie bemängelt den „schweren Barock“, die „kindische Rometta“, letztlich befindet sie: „the cypress-groves of the Villa d’Este are too solemn, and the Roman landscape is too august, to suffer the nearness of the trivial.“¹³¹ Hier konterkariert der zeitgenössische Eindruck der Besucherin die historische Rekonstruktion: Weil die Zypressen der Anlage Ernsthaftigkeit verleihen, erscheinen die ursprünglichen Brunnen und Wasserspiele trivial. Begleitet wird die Beschreibung von zwei atmosphärischen Illustrationen des amerikanischen Malers Maxfield Parrish, mit denen die Autorin sich nicht identifizieren konnte, da sie an ihren Text einen wissenschaftlichen Anspruch stellte, der Verleger jedoch ökonomische Interessen verfolgte.¹³²

Gothein scheint Whartons Buch nicht zur Kenntnis genommen zu haben, zumindest findet sich keine Referenz darauf in ihren Fußnoten und keine Bemerkung in ihrem Briefwechsel. Ihr Fokus lag eher auf britischen Publikationen, da hier ihr angestammtes Forschungsfeld lag. Allerdings benutzte sie die Bücher von H. Inigo Triggs und Charles Latham als „Anschauungsmaterial“, wie sie es in ihrem Vorwort formuliert.¹³³ Auch in einem Brief spricht sie eher abwertend über Lathams Werk, dessen Ko-Autorin, die Verfasserin der begleitenden Texte zu Lathams Fotografien, sie bei einem gesellschaftlichen Lunch in Rom traf.¹³⁴

Der englische Architekt H. Inigo Triggs verfolgt einen professionellen Ansatz, der die Vorbildhaftigkeit der Anlagen für das zeitgenössische Design auslotet. Seine Werke sind begleitet von umfangreichem Bildmaterial, selbstständig angefertigten Grund- und Aufrissen, die den historischen Plan zu rekonstruieren suchen, so dass dies nicht mehr im Text erfolgt. In seinem Buch über den italienischen Garten wird das Kapitel für die Villa d’Este mit einer langen atmosphärischen Beschreibung einer „Hon. Mrs. Boyle“¹³⁵ eingeleitet, in der hauptsächlich wieder die Zypressen im Mittelpunkt stehen: „The lofty spires of ancient cypresses reach up above the topmost terrace [...]“.¹³⁶ Triggs gibt historische Eckdaten und erwähnt große Grundstücksankäufe und Erdbewegungen für die Schaffung des Gartens, auch nennt er die Architekten und den Ingenieur der Wasserspiele, Orazio Olivieri.¹³⁷ Ebenso wie Gothein zitiert Triggs aus dem Tagebuch John Evelyns; der britische Architekt gibt eine lange Passage wieder, die er als Quelle

130 Dieser Befund steht in absolutem Widerspruch zu Tchikines These (Tchikine 2017) vom Ausschließen jedweder sinnlichen Rezeption in der Historiographie Edith Whartons.

131 Wharton 1904, S. 148.

132 Vgl. Hunt 2008, unpaginiert, fortlaufende Seite 2.

133 GdG I, S. V.

134 Vgl. Effinger/Seeber 2014, S. 93 f.

135 Vermutlich eine Dame aus höheren Kreisen, die zur angloamerikanischen Gemeinde in Italien zählte.

136 Triggs 1906, S. 125.

137 Ibid.

für die Hochzeit des Gartens einführt.¹³⁸ Es folgt ein Vergleich der Pläne von Percier und Fontaine und dem Dupéracs, die Triggs beide abbildet. Er bevorzugt die jüngere Darstellung der französischen Architekten von 1806: „The former plan shows the garden in many ways simplified and brought within more reasonable bounds.“¹³⁹ Ein solcher Schluss zeigt den praktischen Anspruch, den Triggs mit seinen Publikationen verfolgte: nämlich Vorlagenmaterial für Architekten zu liefern.

Triggs' kurze Beschreibung des Gartens, die sich anschließt, ist – ähnlich der Whartons – hodologisch, also einem Weg durch den Garten nachempfunden. Der Weg führt von oben nach unten mit Erwähnungen der zentralen Brunnen der Querachsen und entspricht damit der Zugangsmöglichkeit der Zeit: Wharton und Triggs nähern sich dem Garten von der Villa aus, die Perspektive des Dupérac-Plans, die den Zugang vom unteren Teil des Gartens impliziert, ist damit umgekehrt. Wenn Triggs auf seinem Weg die Wasserorgel erwähnt, zitiert er die Beschreibung Montaignes, der die Geräusche des hydraulischen Springbrunnens beschrieb. Dieser Einschub verleiht der Beschreibung Triggs' eine historische Tiefe, wobei er grundsätzlich am zeitgenössischen Eindruck festhält: „In the midst of the parterre is a small rond-point, with high jets of water springing from basins in the ground, and seats placed between, surrounded by some of the most beautiful cypresses to be met with in Italy.“¹⁴⁰ Der Abschnitt schließt mit einem Verweis auf historische Abbildungen und auf eine zeitgenössische Zusammenstellung historischer Informationen von Francesco S. Seni von 1902.¹⁴¹ Seni hatte Dokumente aus dem Archivio di Stato in Modena zusammengestellt und damit die Bau- und Besitzergeschichte der Villa bis in seine eigene Zeit dokumentiert.¹⁴² Ob Gothein das Buch kannte, ist fraglich. Neben den zwei bereits erwähnten Plänen illustrieren drei großformatige Fotografien, ein kleinerer Stich der Wasserorgel und ein „Sketch showing treatment for stairways“, der den Anwendungscharakter von Triggs' Buch unterstreicht, den Abschnitt.

Triggs behandelt somit einerseits die historischen Schichten, indem er zeitgenössische Quellen zitiert, er geht aber auch auf die zeitgenössische Rezeptionsschicht ein. Sein Fokus liegt jedoch auf architektonisch korrekten Plänen und Skizzen, die als Vorbilder für Gartenarchitektur dienen können. Für dieses Ziel weist er den Entwurfsplan Ligorios, das „disegno“, als zu ungenau zurück. Letztlich beweist sich darin die Vorstellung einer statischen Entität des Gartens, in dem das Pflanzenmaterial untergeordnet ist. Es erscheint als aktuelle Rezeptionsschicht, die Gartenpläne jedoch zeigen nur die Architektur. Im Unterschied dazu führt Gotheins kulturhistorischer Anspruch zu einer stärkeren Differenzierung der historischen Schichten.

138 Ibid., S. 126.

139 Ibid.

140 Ibid., S. 128.

141 Seni 1902.

142 Vgl. Coffin 1960, S. vii.

Aus Gotheins Briefen geht hervor, dass sie ihr Kapitel über Italien im März 1909 fertiggestellt hatte.¹⁴³ Ihr Vorwort belegt, dass sie auch danach erschienene Forschungsliteratur zur Kenntnis nahm – explizit Grisebachs Habilitationsschrift –, ob sie sie aber auch in ihren vorhandenen Text einarbeitete, kann bezweifelt werden. In ihrem Vorwort kritisiert sie vor allem, dass Grisebach keine „entwicklungsgeschichtliche Darstellung durch die Jahrhunderte“ liefere, dafür aber „einen beachtenswerten Versuch bringt, die einzelnen Typen herauszuschälen [...]“.¹⁴⁴ Grisebach erwähnt die Villa d’Este an verschiedenen Stellen als Beispiel mit dem Ziel, die Architektur verschiedener Gärten, wie etwa die Terrassierung, zu einem Stilmerkmal zusammenzufassen. Auch ein Aufsatz Bernhard Patzaks geht der Frage nach dem Kunststil der Villa d’Este nach,¹⁴⁵ wiederum atmosphärisch eingeleitet.¹⁴⁶ Den weitaus größten Teil des Aufsatzes macht eine genealogische Herleitung der italienischen Villentypen aus, um den Bau der Villa d’Este einzuordnen, wobei er am Schluss der ausführlichen Darstellung feststellt, dass diese zu den meisten der ausführlich beschriebenen Bautypen keine Beziehung habe.¹⁴⁷ Patzaks Grundgedanke ist, dass die Natur sich der Architektur unterwerfe,¹⁴⁸ als „Kontrapost“ zur architektonischen Stufenleiter des Terrassengartens habe der Künstler das Zypressenrondell geschaffen.¹⁴⁹ Wiederum wird hier das den Eindruck bestimmende Zypressenrondell als zur Grundanlage des Gartens zugehörig interpretiert, obwohl Patzak auch Dupéracs Stich als Abbildung zeigt.

Gotheins Leistung

Vor dem Fächer zeitgenössischer Vergleichsliteratur lässt sich Gotheins Ansatz und dessen innovativer Charakter klar umreißen: Erstens verwendet sie zum ersten Mal eine große Fülle Quellen kritisch und in Bezug auf die zeitlichen Schichten des Gartens. Zweitens benutzt sie historische und zeitgenössische Abbildungen, beziehungsweise Fotografien in einer neuen Ausführlichkeit und Systematik und drittens gelingt es ihr, durch ihre räumliche Beschreibung anhand des Plans von Dupérac dem Leser ein klar umrissenes Bild des Berggartens vor Augen zu stellen. Indem sie Dupérac als Leitmedium und

143 MLG an EG, Heid. Hs. 3487, 224: „d. 21.3.9“.

144 GdG I, S. V.

145 Patzak 1906. Für die Beschreibung der Villa d’Este greift Gothein nicht auf Patzaks Aufsatz zurück, für ihre Behandlung der Villa Imperiale in Pesaro bezieht sie sich jedoch auf seine Arbeit: Patzak 1908; Verweis in der GdG I, S. 429, En. 16.

146 Patzak 1906, S. 51: „Die Villa empfängt den Besucher mit einer Stille, deren Flüstern die Vergangenheit mit dem Herzen fassbar und persönlich vertraut macht.“

147 Vgl. ibid., S. 56.

148 Ibid., S. 117: „die Gesamtkomposition verkörpert gleichsam ein architektonisches Ausklingen des hoch oben thronenden Palastes nach dem Garten, der künstlerisch dienstbar gemachten Natur, zu.“

149 Ibid.

„sprechenden Plan“¹⁵⁰ nutzt, rezipiert sie den „disegno“ in der Funktion, die seit der Renaissance etabliert war: Der Plan wird zum eigentlichen Garten.

Der Rückgriff auf das in der Renaissance etablierte Leitmedium ermöglicht dem Leser auch die Perspektive auf den Garten von unten aus. Damit bereitet sie späteren ikonographisch-ikonologischen Interpretationen die Grundlage. Durch die Betonung der Aufwärtsbewegung schafft Gothein eine räumliche Darstellung des Berggartens mit seinen Hauptachsen und Hauptbrunnenwerken und entwirft mit Hilfe einer räumlichen Semantik, die Bewegungsrichtungen der Wege und Wasserläufe verfolgt, ein klar strukturiertes und abgegrenztes räumliches Bild. Diese Kompaktheit fehlt anderen zeitgenössischen Beschreibungen. Indem sie den unteren Garten in ihrem Entwurf des „idealen“ historischen Raumbildes ausklammert, ist sie in der Lage, sich bei diesem Teil des Gartens stärker auf die historische Rekonstruktion zu konzentrieren, was sicherlich als ihre bedeutendste Eigenleistung gewertet werden kann.

Alle zeitgenössischen Publikationen sind in ihrer Wahrnehmung des Gartens stark vom Eindruck um die Jahrhundertwende und zum Teil auch von der vorherrschenden Eingangssituation beeinflusst. Atmosphärische Betrachtungen finden sich in jeder der oben besprochenen Veröffentlichungen, zum Teil bestimmen sie die Wahrnehmung des Gartens wie bei Wharton. Vor allem die Zypressen wurden als Originalelemente gewertet und im kunsthistorischen Diskurs als genuin architektonische Elemente interpretiert. Gothein gelingt es – trotz ihres persönlichen Eindrucks, der sich im Brief ähnlich elegisch erweist wie in der Vergleichsliteratur –, die Pflanzung der Zypressen als historische Schicht zu behandeln und dementsprechend darzustellen, ohne den zeitgenössischen Diskurs abzuwerten.

Auch in der Auswahl ihrer Abbildungen ragt ihre Darstellung in ihrer Quantität und systematischen Nutzung über die Vergleichsliteratur hinaus. Die Anlagerung der Abbilder an die Achsenpunkte der räumlichen Darstellung anhand des „sprechenden Plans“ verleiht der räumlichen Darstellung Anschaulichkeit. Der Vergleich historischer Ansichten mit zeitgenössischem Fotomaterial betont die Historizität. In ihrer Wahl bildlicher Quellen beschränkt sich Gothein auf die frühesten Stiche des Gartens von Venturini und klammert spätere Ansichten aus. Die Bildquellen werden kritisch behandelt, wenn Gothein etwa das Zypressenrondell kurz nach seiner Pflanzung zeigt und im Text darauf verweist. Dennoch bleibt der Abbildungscharakter der historischen Stiche für Gothein entscheidend, wenn sie beispielsweise den querformatigen Stich Venturinis von der Hauptachse in ein Hochformat ändert, um ihre Beschreibung der Stringenz der Hauptachse zu betonen.

Grundsätzlich besteht Gotheins Leistung in einer geschickten Quellenauswahl und einer dem beschriebenen Objekt angemessenen strukturierten Darstellung. Gothein greift auf Erkenntnisse ihrer Zeit zurück und fasst sie pointiert zusammen. Als eigene Forschungsleistung kann das Abgleichen des historischen Plans mit dem zeitgenössischen

¹⁵⁰ GdG I, S. 276.

Befund genannt werden. Während andere Autoren den Garten als ein Zeit-Raum-Kontinuum begreifen, das mehrere Zeitebenen untrennbar in sich vereint, versteht Gothein den Gartenraum als Zeitschichtung. Den Urtext des Gartens zeigt sie im „disegno“, im Plan Dupéracs, dessen Räumlichkeit sie evoziert.

In vielen anderen Aspekten präsentiert sich der Abschnitt über die Villa d'Este jedoch als „Kind seiner Zeit“, das zeigt sich vor allem an der Diskussion um die stilistische Einordnung der Villa und im Fehlen jeglicher ikonographisch-ikonologischen Diskussion.

Das Nachleben der Villa d'Este in der Forschung

Allen oben beschriebenen Publikationen ist gemein, dass keine Interpretation der Ikonographie stattfindet. Brunnen und Skulpturen werden in ihrer Form beschrieben, nicht nach ihrer Bedeutung befragt. Der ikonographisch-ikonologischen Betrachtung von Kunstwerken, entwickelt von Aby Warburg und Erwin Panofsky im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, gelang erst in den 1960er Jahren in Deutschland der Durchbruch zur gesicherten wissenschaftlichen Methode.¹⁵¹

Für die Villa d'Este wendet Coffin diese Methode grundlegend in seiner Monografie von 1960 an.¹⁵² Ausschlaggebend für sein Interesse sei ein Renaissance-Seminar seines Lehrers Erwin Panofsky 1945 gewesen, schreibt Coffin in seinem Vorwort.¹⁵³ Kapitel fünf, „The Villa's Symbolism and Pirro Ligorio“, behandelt dementsprechend den Aufstieg zur Villa in der Hauptachse als Allegorie auf Herkules am Scheideweg, als dessen Nachfahr sich Ippolito d'Este stilisierte.¹⁵⁴ Die Interpretation des Gartens gibt die Bewegungsrichtung von unten nach oben vor. Nach einer ausführlichen Analyse des Brunnen- und Skulpturenprogramms kommt Coffin zu dem Schluss, dass Ippolitos Garten den Anspruch erhebt, der neue Garten der Hesperiden zu sein.¹⁵⁵ Damit ist die jahrzehntelang vorherrschende Stildiskussion in ihrer Bedeutung marginalisiert. Bei Coffin findet sich lediglich die Bemerkung, dass die Sichtachsen nicht wie im Barock ununterbrochen sind.¹⁵⁶ Die grundlegende Bedeutungsverschiebung, die sich in der kunsthistorischen Forschung in dieser Zeit vollzog, findet sich in Coffins etwas lapidarem Satz:

151 Obwohl Warburg erste Überlegungen bereits in seiner Dissertation von 1892 formulierte, waren Methoden der Formgeschichte in der Kunstgeschichte auch die nächsten Jahrzehnte vorherrschend. Vgl. zur Rezeption der Schriften Aby Warburgs Schoell-Glass 2007, S. 185 ff. Siehe auch den Eintrag „Ikonographie/Ikonologie“ in Pfisterer 2011.

152 Coffin 1960.

153 Vgl. *ibid.*, S. viii.

154 Vgl. *ibid.*, S. 83.

155 *Ibid.*, S. 88: „In fact, the garden of the Villa d'Este is the Garden of the Hesperides.“

156 Vgl. *ibid.*, S. 39.

„For a sixteenth century visitor the Villa d'Este at Tivoli offered the charm of colorful frescoes, associations with ancient Rome in its collection of statues, and refreshment from the water of the numerous fountains. Except for the ancient sculpture, the Villa has the same delights for the modern visitor, but there was more than visual and aural delight for an educated sixteenth century man.“¹⁵⁷

Coffin beschäftigt sich dementsprechend auch mit Ligorios Antikenrezeption in der Villa d'Este, die sich in der frühen Forschungsliteratur, namentlich bei Ashby, zunächst nur als inventarisches Interesse niedergeschlagen hatte. Vor allem behandelt Coffin Garten und Villa in ihrer Gesamtheit und als Einheit.

Gleiches gilt für die zweite große Monografie von Carl Lamb, der die politischen Verwerfungen des 20. Jahrhunderts zum Verhängnis wurden.¹⁵⁸ Obwohl Lamb seine Untersuchungen über die Villa d'Este bereits 1938 in Rom begonnen hatte, konnte er sie wegen des Zweiten Weltkriegs erst in den 1960er Jahren veröffentlichen, wie er in seinem Vorwort schreibt. Lambs Ziel ist es, den historischen „Idealzustand“, wie er ihn auf den Zeitpunkt nach dem Tod des Kardinals Ippolito d'Este festlegt, zu rekonstruieren.¹⁵⁹ Dieses Ansinnen entspricht der Herangehensweise Gotheins. Lambs Buch ist im Untertitel als „Beitrag zur Geschichte der Gartenkunst“ definiert, womit sich der Autor auf die von Gothein etablierte Begrifflichkeit beruft. Auch in seinen einleitenden Bemerkungen bezieht er sich auf sie: „Die Gartenkunst, deren Geschichte Marie Luise Gothein geschrieben hat, ist nicht immer als ‚hohe Kunst‘ aufgefaßt worden.“¹⁶⁰ Lamb setzt sich explizit mit Gotheins Darstellung auseinander und korrigiert beispielsweise ihre Interpretation der *Metae Sudantes*.¹⁶¹ Um den Idealzustand zu konstruieren, nimmt auch Lamb eine räumliche Beschreibung vor, wobei er auf historische Beschreibungen, vor allem auf die „Descrizione“ von Pirro Ligorio, zurückgreift. Er kommt zu dem Schluss, dass „das Bild der gesamten Anlage, das vom ebenen Garten aus sehr bald ins Blickfeld kam, vor den Einzelheiten aufgefasst werden sollte [...]“.¹⁶² Er „geht“ anhand eines Schemas den Garten ab und beschreibt gleich an Ort und Stelle Baugeschichte und ursprüngliches Aussehen der Brunnen und Skulpturen, zum Beispiel: „Mit dem

157 Ibid., S. 78.

158 Lamb 1966.

159 Ibid., S. 42.

160 Ibid., S. 9, auch an anderen Stellen greift der Autor auf Gothein zurück, etwa S. 60 in Bezug auf das Motiv der Wassertreppe, deren Entwicklungsmoment er nach Gothein erklärt.

161 Ibid., S. 49: „Gotheins Deutung als kleine Gebäude zur Brut der Wasservögel trifft nicht das Richtige. Wenn Lafreri diese Brunnen als *metae sudanti* bezeichnet, so deutet das darauf, daß sie als Nachbildungen des berühmten antiken Vorbildes gedacht waren.“ Aus Gotheins oben erwähntem Brief geht hervor, dass sie sich des antiken Vorbildes bewusst war.

162 Ibid., S. 42.

Weg D 6 war die Grenze jener übergeordneten quadratischen Grundform (zwischen D 1 – D 6 und I – VIII) erreicht, die auch einen Teil der Höhe mit einschloß [...].¹⁶³

Lambs Werk kann zu den Forschungsarbeiten gezählt werden, die, angeregt durch die „Geschichte der Gartenkunst“, dieser Einzelstudien widmeten. Auf der Grundlage neuester Forschungsmethoden geht er nicht nur kritisch auf die Quellen und die Baugeschichte ein, die er minutiös bis in „Die einzelnen Garten- und Brunnenanlagen“ rekonstruiert, wobei er auch auf technische Details wie die Funktionsweise der Brunnen zu sprechen kommt.¹⁶⁴ Er behandelt außerdem „die Ausstattung des Palastes und ihr[en] Zusammenhang mit dem Garten“ und widmet der Antikenrezeption Ligorios ein eigenes Kapitel.

Seit den beiden großen Monographien ist die Erforschung der Villa d'Este rege geblieben. Vor allem die Frage nach der Ikonologie stand und steht im Fokus, wobei das Gesamtkunstwerk bis heute in ein polymethodisches Netz aus Interpretationen eingesponnen ist.¹⁶⁵ Auch der Beitrag des Antikenforschers Pirro Ligorio bot immer wieder Anlass zu Forschungen, so dass die lapidare Feststellung Hülsens vom Anfang des 20. Jahrhunderts, Ligorio habe sich in der Rometta endlich verwirklichen können, einer Tiefeninterpretation gewichen ist, die Ippolitos und Ligorios subtile Kritik an der Kulturpolitik des Papstes herausarbeitet¹⁶⁶ und der Vermutung Hülsens von Ligorios Selbstverwirklichung wissenschaftliche Tiefe gibt, indem Ligorios Rezeption der *Metae Sudantes* ausführlich aufgearbeitet wird.¹⁶⁷

Generell ist für die „Villa d'Este“-Forschung seit Coffin die Tendenz zu beobachten, die Villa – Haus und Garten – mit all ihren Kunstwerken, also zum Beispiel auch Fresken,¹⁶⁸ als Gesamtkunstwerk ins Auge zu fassen und vor dem Hintergrund von Renaissancetheorien zu interpretieren. Die Erfassung des Gartenraums ist bis heute aktuell geblieben.

163 Ibid.

164 Vgl. zum Beispiel seine eigenhändige Skizze der „Druckkammern der Wasserorgel“ auf S. 54.

165 Vgl. Ribouillault 2011.

166 Vgl. Schreurs 2000, Hercules.

167 Vgl. Schreurs/Morét 1994, S. 299 ff., die Ligorios Anteil am Entwurf und der Aufstellung einer Brunnenskulptur in Bologna diskutieren und die Aufstellung der *Metae Sudantes* in den Fischteichen in Tivoli dahingehend interpretieren, dass Ligorio hier seine antikischen Interessen im Gegensatz zum konventioneller orientierten Bologna in Form der Brunnenskulpturen umsetzen konnte.

168 Vgl. vor allem Ribouillault 2011.

Die Villa d'Este als Pars pro Toto

Die Beschreibung der Villa d'Este enthüllt das Methodensystem und die Prämissen der „Geschichte der Gartenkunst“. Gothein bemüht sich darum, die Urschicht des Gartens als räumliche Entität zu erfassen. Auch Coffin evoziert einen räumlichen Eindruck, wenn er das ikonographische Programm der Villa im fünften Kapitel im Garten verorten will; er beschreibt eine hodologische Bewegung durch den Garten:

„The central axis at Tivoli preserves the feeling of visual unity, but, as the visitor begins to experience the gardens in his walk along this axis to the Villa, he is constantly diverted by cross-axes revealing the most interesting fountains of the gardens. It is only the continuity of the view of the Villa that keeps him on the central axis until he reaches the row of the Hundred Fountains. At that point, although the visual axis continues to the Villa, the physical access does not.“¹⁶⁹

Coffins Beschreibung evoziert eine Bewegung durch den Garten, die aus der Perspektive des aufsteigenden Besuchers geschrieben ist. Die Ablenkung vom geraden Weg nach oben spiegelt, so Coffins Ansatz, die ikonologische Bedeutung des Gartens, der Herkules' Wahl zwischen „Voluptas“ und „Virtus“ symbolisiert.¹⁷⁰ Der Besucher wird zwar von der Mittelachse zum Aufstieg in Richtung Palast „gelockt“, die Brunnenanlagen und Wege lassen ihn jedoch abschweifen, er kommt vom geraden Weg ab. Erst bei der Reflexion seiner Wahl bemerkt er, dass er – ähnlich wie Herkules – vor die Wahl gestellt war, sich aber für „Voluptas“ entschieden hatte. In der Folge ist diese Interpretation weiter rezipiert worden: Conan entwickelt 2003 auf der Grundlage von Coffin seine These von der Bewegung des Gartenbesuchers als „Landschaftsmetapher“, was beweist, dass die räumliche Erfassung des Gartenkunstwerks über alle methodischen Ansätze hinweg Desiderat bleibt.¹⁷¹ Der Umkehrschluss lautet: Räumliche Erfassungen enthüllen die Rezeptionswege ihrer Autoren.

Coffins Beschreibung orientiert sich dementsprechend an seiner ikonologischen Interpretation des Gartens, genauso wie Gotheins Beschreibung des „sprechenden Plans“ eine Herangehensweise an die Formanalyse des Gartens darstellt. Oder, um es mit Conans Worten zu sagen: Jeder Autor entwirft eine Landschaftsmetapher, die eine Ähnlichkeit mit der Landschaft aufweist, die er durchschreitet:¹⁷² „visitors make sense of a ‚garden world‘ through an examination of their own engagement with it.“¹⁷³

169 Coffin 1960, S. 15.

170 Ibid., S. 83.

171 Conan 2003, S. 298.

172 Ibid., S. 301: „Thus a landscape metaphor comes into existence when motion through a landscape invites an interpretation by its visitors that *displaces* the meaning of their own motion in favor of a *new* meaning.“

173 Ibid.

Gotheins Beschreibung der Villa d'Este wird vor diesem Hintergrund zu einem Stellvertreter für ihr System von Gartenkunst: Der eng umgrenzte Raum des Berggartens, den die Autorin räumlich vermittelt, repräsentiert das Ideal des architektonischen Gartens, den Gothein favorisiert. Der untere, ebene Garten, der mehr von Pflanzen bestimmt ist, bleibt in seiner räumlichen Form nicht klar umrissen und unbestimmt. Der „architektonische Garten“ und der „malerische Garten“ stehen sich hier im Kleinen gegenüber, so wie sie sich als Antagonisten des gesamten Gothein'schen Narrativs darstellen. Gotheins räumliche Beschreibungen bieten sich damit als Schlüssel zum System dar.