Zeitschrift: Pamphlet
Herausgeber: Professur für Landschaftsarchitektur, Christophe Girot, ETH Zürich
Band: - (2005)
Heft: 3

Artikel: Bomarzo : Beobachtungen anhand einer neuen Karte
Autor: Mosayebi, Elli / Mueller Inderbitzin, Christian
Kapitel: Beobachtungen
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-965629

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

BEOBACHTUNGEN

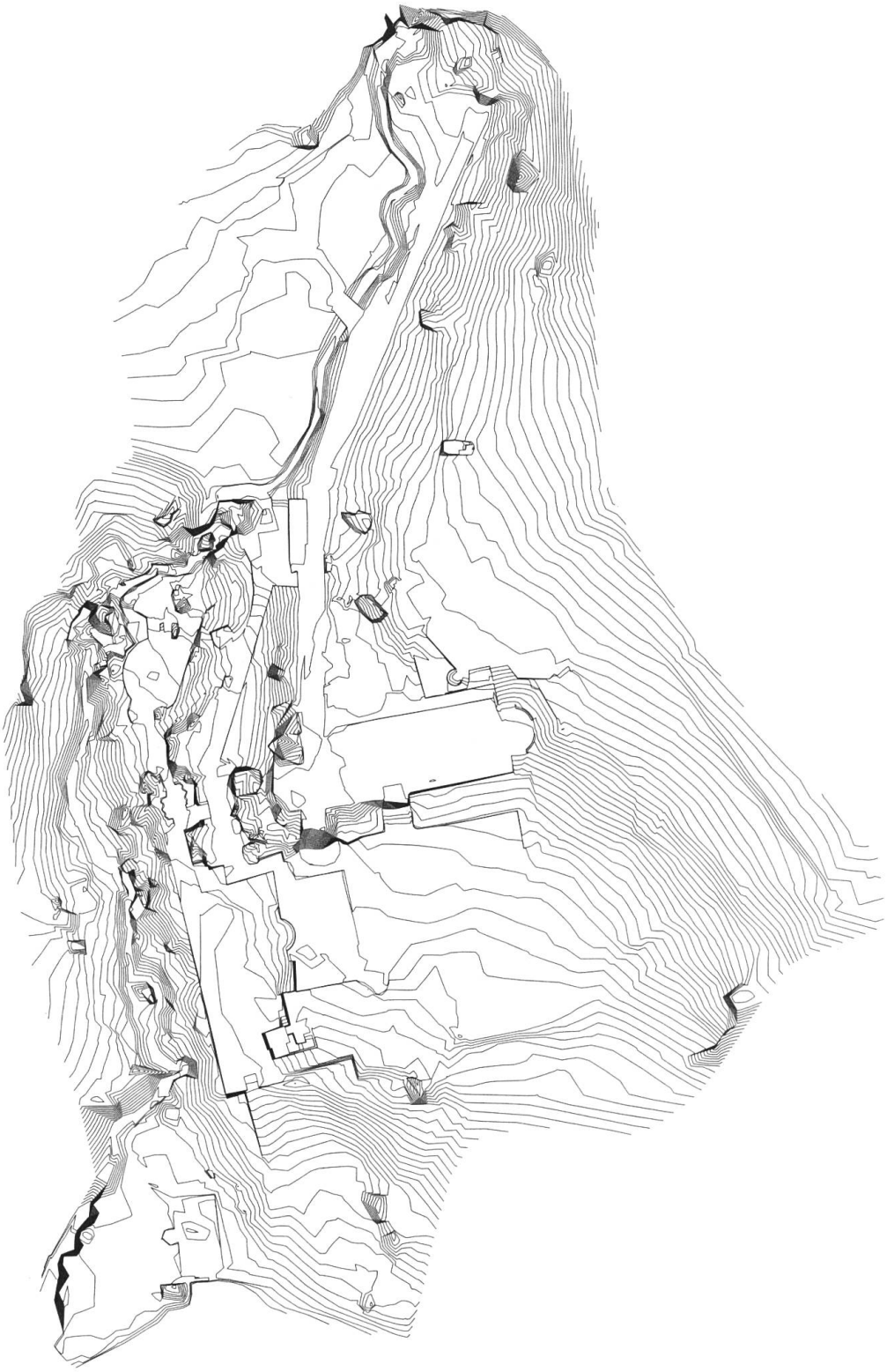
Das Arbeiten vor Ort, das regelmässige Begehen des Geländes, die Vermessungsarbeit und Kartenherstellung haben Eigenarten der Landschaft freigelegt, welche in Verbindung mit dem Wissen der Kunstgeschichte und der Mythologie neue Zusammenhänge im ‹sacro bosco› erschlossen.[26] Einige der entdeckten Motive und Themen, die aufgrund ihrer hohen Komplexität schwierig abbildbar sind, werden im nachfolgenden Text dargelegt. Diese Beobachtungen gliedern sich in drei Kapitel: ‹Wandlungen›, ‹Naturkunstwerk› und ‹Zeitlichkeit›.

Wandlungen: Entstehung und Entwicklung des Gartens

Die Feststellung, dass in der Natur nichts fest ist, sich alles stets in einem Wandel aus Werden und Vergehen befindet, muss den Freiheit suchenden, anarchistisch fühlenden Fürsten Orsini zumindest als Anregung der Phantasie beglückt haben. Anstösse aus Literatur und Philosophie, welche die Wandlung sogar als ‹Weltprinzip›[27] verstanden, gab es zu jener Zeit viele: «Alles wandelt sich, nichts geht unter; es schweift der Geist und gelangt von dort hierher, von hier wieder dorthin, zieht ein in Glieder aller Art, geht aus tierischen in Menschenleiber über, aus uns wieder in Tiere und vergeht nie.»[28] Auch die vulkanisch geprägte Landschaft um Bomarzo mochte diesen Eindruck vermittelt haben. Es galt bei der Wandlung der ‹Naturlandschaft› in eine ‹Kulturlandschaft› deren Wesenskern freizulegen.

Wandlung des Besuchers in einen Suchenden

Blickt man vom Dorf auf den Garten herab, zeugt nur das Dach des ‹Tempietto› vom Bestehen des Heiligen Waldes. Der Rest dieses ‹giardino secreto› liegt gut versteckt unter Bäumen, welche die gesamte Hügelflanke des Colle Cardoni überziehen. Vom Ort gelangt man über eine gekurvte Strasse zum heute ‹parco dei mostri› genannten Garten. Ein grosser Parkplatz empfängt den Besucher und nur schwer erkennbar wird auf den Zugang ins gross geratene Eingangsgebäude gedeutet. Das Innere des Baus dient touristischen Bedürfnissen. Es gibt eine Bar mit Kaffeemaschine und verschiedene Angebote von Souvenirs. Während der Hochsaison wird ein Restaurant betrieben.
Auf dem Weg vom Empfangsgebäude zum eigentlichen Eingang des Gartens geht man unter Bäumen und neben Wiesen, kommt an buckligen Felsen vorbei, worin man schon eingeschlagene Stufen oder Ähnliches zu erkennen glaubt. Betritt man schliesslich den Garten im südlichen Teil der Anlage beim heutigen Eingang, ist man zunächst enttäuscht. Denn nach dem Auftakt über eine kleine Brücke mit Portal bleibt die Landschaft unverändert. Unsicher, in welche Richtung es weitergehen soll, lässt man sich treiben, den Blick in die Ferne gerichtet nach den bekannten Monstern Ausschau haltend. Da man aber vergebens nach Ordnung, Blickachsen oder Übersicht sucht, konzentriert man sich auf nahe Liegendes und tastet sich vorsichtig in den Garten hinein.
Das Kunstwerk wird einem nicht vorgeführt, man muss es suchen und entdecken. Der Abenteuer- und Forschungsgeist des Besuchers wird angetrieben, die geheimnisvolle Landschaft zu erkunden. Erst nach dem Vollzug einer inneren Wandlung, erst wenn aus dem Besucher ein Suchender wird, öffnet sich der Garten und lässt Erkenntnisse zu: «Der Geist öffnet sich für höhere Wahrheiten, die im Getriebe des Alltags, im Streben nach Macht, Geltung und Einfluss verschüttet werden. Die einzelnen Etappen der Wanderung werden zu den Stationen eines Initiationsweges, die den Besucher läutern. Im Wäldchen hat Vicino Orsini seiner Einsicht Gestalt verliehen, dass die Überwindung der gewohnten Weltsicht der Preis für den Einblick in die verborgenen Seiten des Lebens ist.»[29]



Karte des sacro bosco: Höhenlinien

Wandlung der Landschaft

Nach genauerem Betrachten und längerem Aufenthalt stellt man fest, dass der Garten keine Grenzen besitzt. Auch wenn er für seinen heutigen Gebrauch umzäunt wurde, ist er Teil der umgebenden Landschaft. Diese ist geprägt durch zwei stellenweise wilde Bäche, grosse, mit Ranken und Stauden stark eingewachsene Felsbrocken, einer – im oberen Teil leicht, unten stärker – abfallenden, bewegten Topografie und einem mal dicht, mal licht gewachsenen Mischwald. Die Region gehört zum mittelitalienischen Vulkangebiet um Rom. Die geologischen Verhältnisse begünstigen hier Hangbewegungen, da härtere Lagen vulkanischer Gesteine mit weniger festen wechseln. Die Blockmassen im Tal des ‹sacro bosco› zeugen von ehemaligen Fels- und Bergstürzen.[30]

Als Vicino Orsini in den 1540er Jahren mit dem Bau des Gartens begann, müssen ihn diese gewaltigen und rauen Felsen, eingewachsen in einer geheimnisvollen und unzugänglichen Waldlandschaft, ungemein beeindruckt haben – so sehr, dass er die vorgefundene Landschaft nicht grundlegend verändern wollte. Vielmehr muss sie spiegelbildlich zu Orsinis Naturverständnis gepasst haben, sodass er sie gar nicht erst nach einem vorgesetzten Bild zu gestalten und neu zu formen brauchte. In der Urwüchsigkeit und Rauheit, aber auch in der kühlen Ruhe dieses abgelegenen Waldes muss er Linderung für seinen epikureischen Freiheitsdurst gefunden haben.[31]

Das Bemühen bei der Arbeit an ‹seinem Wäldchen› bestand darum im Erlebbarmachen und Übersteigern des vorgefundenen Landschaftscharakters und führte nicht zu einer Trennung des Kultivierten von der umgebenden Natur:[32] Durchdringungen und Verschmelzungen beider Bereiche bestimmen die Wirkung. Aus heutiger Sicht scheint es fast zufällig, dass gerade in diesem Teil der Landschaft eine Verdichtung an Ereignissen anzutreffen ist. Ein Blick auf die Karte lässt vermuten, dass die Wandlungsprozesse nie abgeschlossen sein werden: Die Kammern, Terrassen, überhaupt jede Form des Terrains scheinen sich jederzeit verändern oder gar auflösen zu können, um sich an anderen Stellen wieder zu neuen Ereignissen zu verdichten.[33]

Zeichnung einer vierköpfigen Figur (Janus)

Für die Wandlung der ‹Naturlandschaft› in eine subjektiv geprägte ‹Kunstlandschaft› terrassierte Orsini die Topografie um den Bereich des Theaters und des Höllentors, liess die vor Ort bestehenden Felsen mehr oder weniger stark plastisch behauen und das Wasser des Baches in einem ausgeklügelten Netz von Rohren und Kanälen für Wasserspiele umleiten. Fragmente solcher Rohre sind heute noch zu entdecken.

Für die Terrassierung nutzten die Erbauer die grossen Felsmassen und ergänzten diese wo notwendig mit Mauerwerk. Die Einbettung der einzelnen Terrassen und Kammern in die natürlichen Bewegungen des Terrains führte zu einer freien Anordnung und keiner mathematisch-räumlichen Beziehung der Elemente.

Karte des sacro bosco. Terrain mit Vegetation

Steter Wandel

Der ‹Pegasos› auf dem Brunnen (heute ein Ersatz), gehört zu den am feinsten gearbeiteten Plastiken, dessen vollendete Erscheinung nur noch auf den Leben spendenden göttlichen Hauch zu warten scheint.[34] Andere Figuren wie das Gesicht in der steinernen Bank wirken noch im Fels eingesperrt. Die Plastiken sind nach verschiedenen ‹Zivilisationsstufen› oder ‹Wandlungsgraden› unterscheidbar – als ob die Figuren sich stets im Wandel befinden: Die Unvollkommenen treten erst hervor, währenddem präzis Behauene wieder verschwinden. Die fein gearbeiteten Figuren wie der ‹Drache›, die ‹schlafende Psyche› oder die ‹Demeter› können auch als ‹versteinerte Lebewesen› gesehen werden, die den Prozessen der Erosion und Verwitterung ausgeliefert, sich langsam wieder in unförmige Felsbrocken verwandeln. Der Besucher als Vertreter der ‹Lebenden› trägt zur Vollendung der vorgefundenen Szenerie bei.[35]

In den Metamorphosen von Ovid legt die Verwandlung stets den Kern des Charakters frei:[36] «Das Fundamentale lebt auch in der neuen Erscheinung fort und bestimmt sie. In der neuen Erscheinung tritt das Eigentliche viel stärker hervor und ist meist sinnvoller als die bisherige.»[37] Ovids Berichte von Verwandlungen in der unbelebten Natur ziehen die Schlussfolgerung, dass keine Form fest ist.[38] So wie für Ovid die Verwandlung nicht Neuschaffung bedeutet, sondern Umformung in eine bessere, passendere Form, versuchte Orsini, nur dasjenige im Wäldchen freizulegen, was ihm schon innewohnte: es galt bei der Wandlung der ‹Naturlandschaft› in eine ‹Kulturlandschaft› deren Wesenskern freizulegen. Der Gedanke einer durchwegs beseelten Welt bedeutet, dass sich alles aus eigenem Antrieb wandeln kann. Im Garten Orsinis wird diese Vorstellung durch die unvollständig bearbeiteten Felsen, aber auch durch die offene, irrationale räumliche Struktur des Gartens belegt;[39] wie um anzuzeigen, dass hier kein menschlicher Schöpfer am Werk war und sich die Elemente von selbst zu Kunstformen wandeln. Die Dominanz des Wassers

Darstellung einer Wandlung aus der Hypernotomachia Poliphili, 1499

im ‹sacro bosco› als ein nicht festes Element unterstreicht dieses Wandlungspotential. Durch die einstmals allgegenwärtigen Wasserspiele mit Wassergottheiten, Barken, Nymphen und Brunnen, aber auch mit der räumlichen Formulierung der ‹Tiefgrünen Insel› als schwimmende Scheibe über dem Bach, durchdringen sich die Elemente Wasser und Erde so stark, dass das Terrain ins Schwimmen gerät und einzelne Blöcke und Schollen stets neu zusammenfinden können.[40] Das Aktive, Lebendige in der Natur seines Gartens muss Orsini als Sinnbild für Vitalität und als Trost für die eigene Vergänglichkeit empfunden haben.

Lustwandel und Traumwandel

Im ‹sacro bosco› führte die Wandlung der vorgefundenen Landschaft nicht zu einem übersichtlichen, nach menschlicher Logik geordneten Landschaftspark. Vielmehr wurden die Geheimnisse des Unkontrollierten und des Widersprüchlichen, sowie die Wandlungsfähigkeit und Erneuerungskraft der bestehenden Waldlandschaft beibehalten. Die in mathematischer Idealisierung angestrebte, harmonische Nachbildung von Natur, wie sie bei der Anlage vieler Renaissancegärten beabsichtigt war, hat Orsini offenbar nicht interessiert.

Im Garten der Villa Lante – unweit von Bomarzo gelegen und etwa zur gleichen Zeit entstanden – nahmen seine Erbauer Eigenschaften von Naturformen auf, geometrisierten und stilisierten sie. Der Garten ist ein umfriedeter Bezirk, wo das Ge-

Schlafende weibliche Figur (Psyche) mit Hund

lände in fünf übereinander liegende Terrassen unterteilt ist. Unter Berücksichtigung der Perspektive sind Wege und Blickpunkte konstruiert. Eine dynamisch-räumliche Treppenführung betont die Symmetrie der Anlage. Die Wege sind gesäumt von exakt geschnittenen Hecken und Kopien antiker Skulpturen. Der Pfad beschreibt die Kulturgeschichte in Form von unterschiedlich gestalteten Landschaften, Gärten und Architekturen bis hin zur Antike und den Abstufungen von wilder Natur bis zum Kunstgarten. Der Weg oder das ‹Auf-dem-Wege-sein› wird zum Sinnbild des Reifens und des Lernens.
Auch in Bomarzo werden mit dem Unterwegssein ideelle Absichten verfolgt; mit dem Unterschied, dass es nicht nur ‹einen› Weg gibt und die Wege zu keinem vorgegebenen Ziel führen. Vielmehr gleichen sie Pfaden voller Überraschungen, die sich nicht im Überblick, sondern bei der Wanderung erschliessen. Sie gleichen einem Initiationsweg.[41] Die Erkenntnis zu finden, bleibt die Sache eines jeden selbst – ist wohl einzig dem ‹Traumwandler› möglich:[42]

SCHLAFEND
WIRD DER GEIST
FOLGLICH
KLÜGER[43]

Nur wer in die Erkenntniskraft des Traumes[44] vertraut, kann sich auf diese ‹gefährlich schöne› Landschaft mit ihren mächtigen Felsfiguren einlassen. Dafür wird man mit Zauber belohnt: Der ruinenhafte Turm eines neo-etruskischen Grabes – ursprünglich mit einer Brücke zur Terrasse der Echidna verbunden[45] – wird plötzlich zu einer schwebenden Aussichtsplattform, die in die Baumkronen und den Himmel reicht. Und im Innern des bedrohlichen Höllenmauls erfrischt eine angenehme Kühle, das Halszäpfchen verwandelt sich in einen Tisch und lädt zum Picknick ein.

26 Wir stützten uns bei der Arbeit vor allem auf die Erkenntnisse von Bredekamp und gehen davon aus, dass Vicino Orsini selbst als der konzipierende Schöpfer des Gartens gesehen werden muss (Bredekamp 1991, S. 55). Bei Fragen zur Mythologie haben wir auf das Lexikon von Lurker zurückgegriffen (Lurker 1989).

27 Vgl. Ovid, Metamorphosen, XV, von Albrecht 1994, S. 791-849, 982. Die Lektüre von Ovids Metamorphosen war zu dieser Zeit verbreitet.

28 Ovid, Metamorphosen, XV, von Albrecht 1994, S. 801

29 Kather 1995

30 Winklmeier 1987

31 «Naturrechtliche Verhaltensnorm», Bredekamp 1991, S. 39

32 Wie bei der gängigen Form eines ‹giardino secreto›, wo der Garten mit einer Mauer umfriedet ist.

33 In kunsthistorischen Texten werden hierzu höchstens Andeutungen gemacht: «Wenn so auch nicht die Bauten und die aus den Felsen gemeisselten Skulpturen von Anfang an in einer Wildnis aus Moos, Gesträuch und Baumgruppen begraben waren – und dieser Eindruck bestimmte die Entdecker zu ihrem literarischen Vergleich – so muss doch die Einbettung aller Inventionen in einen Naturrahmen in der Absicht des Erbauers gelegen haben.», Miller 1982, S. 38 und «Der Reiz der Anlage liegt in ihrer rückwärtigen Einbettung in den umgebenden Fels [der beiden Bergzüge] und Bodenwellen und in die Öffnung des Blickes über die Talsenke zu den Höhenzügen, [...]», Bredekamp 1991, S. 46

34 «Inzwischen bearbeitete er mit glücklicher Hand und wundersamer Geschicklichkeit schneeweisses Elfenbein, gab ihm Gestalt, wie keine Frau auf Erden sie haben kann, und verliebte sich in sein eigenes Geschöpf. Es sieht aus wie ein wirkliches Mädchen! Du möchtest glauben, sie lebe, wolle sich bewegen – nur Sittsamkeit halte sie zurück. So vollkommen verbirgt sich im Kunstwerk die Kunst!», Ovid, Metamorphosen, X, 245-255, von Albrecht 1994

35 In einem Brief an einen Freund spricht Orsini von seiner Tochter in gleicher Form wie von der Roland-Figur. Beides sind gleichwertige Mitglieder seiner Familie. Er selbst hat sich u. a. als Satyr dargestellt und seine Briefe mit ‹Bärchen› unterschrieben: Orsini sah sich als Verbündeter seines Wäldchens – als «Waldbürger», vgl. Bredekamp 1991, S. 34 und andere.

36 Ovids Buch der Metamorphosen war das mythologische Grundbuch für die erwachende Mythologie-Dichtung der Zeit, der zweiten literarischen Gattung neben der Ritterdichtung (Ariost: Orlando furioso), die ebenfalls Einfluss auf Bomarzo hatte (Kämpfender Roland), vgl. dazu GuthMueller/Kühlmann 1999, S. 53f.

37 Dörrie 1959, S. 97

38 Auch die Theorien des Philosophen Giordano Bruno (1548-1600) – einem Zeitgenossen Orsinis, der wegen seinen ‹ketzerischen› Gedanken auf dem Scheiterhaufen verbrannt wurde – thematisieren das Wandlungspotential so genannt unbelebter Materie. «Materie und Geist sind für Bruno nicht zu trennen. Materie ist kein toter, passiver Stoff, sondern Energie, der die Fähigkeit, Formen auszubilden, innewohnt. Sie besitzt eine innere Dynamik, die sie antreibt, sich zu einer Vielfalt von Lebewesen zu organisieren. Diese schöpferische Kraft ist der Geist. Er gleicht einem Künstler, der die Materie von innen heraus formt und gestaltet, so dass die Mannigfaltigkeit der Lebewesen entsteht.», Kather 1995

39 Dass Orsini mit der Vorstellung der Verwandlung schon früh konfrontiert war, zeigt auch das von Giacomo Sacchi zu Ehren des jungen Orsini verfasste Theaterstück ‹La Cangiaria›, worin «die Akteure beim Versuch ihre Ziele durchzusetzen ständig das Geschlecht verwandeln, bis sie schliesslich aus den Verflechtungen ihrer selbstbewirkten Metamorphosen zum Guten Ende herausfinden», Bredekamp 1991, S. 7

40 «Durch die Aufstauung des Sees zu Beginn der sechziger Jahre erhielt das Wäldchen ein das gesamte Areal durchdringendes und belebendes Element, [...]», Bredekamp 1991, S. 48 und 127

41 «[...], soll der Besucher seiner Reise wie ein Einweihungsritual durchlaufen, dem sich am Ende die Unordnung als Ordnung, das Fremde als das Natürliche, die Wildnis als Paradies erweist», Miller 1982

42 vgl. dazu den Traumwandel des Poliphili, Colonna 1499

43 Übersetzung nach Bredekamp 1991, S. 80

44 Zur Zeit Orsinis war die antike Traumdeutung äusserst populär, wobei insbesondere das Buch zur Symbolik der Träume von Artemidoros zu erwähnen ist.

45 Hinweis bei Fasolo 1955

Naturkunstwerk: Verschmelzen von Natur und Kunst

Mit dem neu erwachten Interesse an der Gartenkunst in der Renaissance wurden die Gestaltung und damit die künstlerische Arbeit am Garten zunehmend wichtig. Dieses erweiterte Verständnis förderten und beeinflussten zeitgleiche Ausgrabungen antiker Anlagen und liessen den Garten über seinen Nutzcharakter hinaus als einen Ort der Musse und des Vergnügens begreifen. Das Verhältnis von Kunst und Natur bei der Gartengestaltung musste neu bestimmt werden. Das Interesse der Künstler und Architekten beschäftigte dabei die viel diskutierte Frage der Naturnachahmung in der Kunst – der Mimesis. In Bezug auf Bomarzo ist interessant, das Mimesis seinem griechischen Ursprung nach nicht auf Nachahmung beschränkt war, sondern auch die Vorahnung mit einschloss.[46]

Imitation oder Täuschung?

Nach Eintritt in den Garten stellen zwei ‹Sphingen› den Ankömmling vor ein Rätsel, welches gleichsam als Programm des Gartens zu verstehen ist. Sie haben die Aufgabe über den Zugang zum ‹sacro bosco› zu wachen und all jene zu ‹verschlingen›, die ihr Rätsel nicht lösen können:

DER DU HIER EINTRITTST BETRACHTE
STÜCK FÜR STÜCK
UND SAG MIR DANN, OB SO VIELE
WUNDER
DURCH TÄUSCHUNG BEWIRKT SIND
ODER ALLEIN DURCH KUNST[47]

Für Orsini war ‹inganno› (Täuschung) das Gegenstück zu ‹arte› (Kunst). Damit rückte er den Begriff der Täuschung in die Nähe der Natur.[48] Das Rätsel besteht darin, zu entscheiden, ob die Natur Kunst ‹vortäusche› oder ob die Kunst Natur ‹imitiere›. Dass bei diesem Verwirrspiel die Phantasie wiederum durch Ovid angeregt wurde, liegt nahe:[49] «In seinem hintersten Winkel liegt, von Wald umgeben, eine Grotte, die nicht künstlich ausgestaltet ist. Die Natur hatte in freier Schöpferlaune ein Kunstwerk vorgetäuscht, denn aus lebendem Bimsstein und leichtem Tuff hatte sie einen gewachsenen Bogen gespannt.»[50] Tatsächlich war für namhafte Künstler der Renaissance der Formenreichtum der Natur Anregung für die eigene Arbeit. Leonardo gab die Anweisung, bunte Steine und Mauern zu betrachten, um die Phantasie anzuregen und Motive für künstlerisches Schaffen zu finden. Vasari berichtete im Zusammenhang mit Piero di Cosimo über Wolkenbilder, die jener betrachtete, um daraus «innig zu schöpfen». Alberti schliesslich meinte über die Bildhauerei, dass sie ihren Ursprung in Erdklumpen, Baumstümpfen und ähnlichem Naturwerk finde.[51]

Plastisch bearbeiteter Fels?

Natürlich Geschaffenes und künstlich Gewachsenes

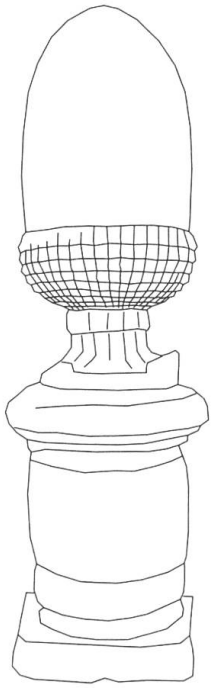
Indem Orsini die vorgefundene Landschaft bewunderte und sie einzig über ‹Wandlungen› gestaltete, gelang die Verwischung der Grenzen zwischen Natur- und Kunstanlage; Bomarzo wurde zum ‹Hybrid› zwischen Kunst und Natur. Die Figur der Persephone, deren Körper zweigeteilt ist, verdeutlicht besonders schön das Verschmelzen von Stein und Figur: Die untere Hälfte besteht noch aus grobem Fels, die obere stellt schon einen weiblichen Körper dar, welcher die riesenhaften Arme auf den felsigen Schenkeln

Karte des sacro bosco. Bodenbeschaffenheit und Schatten

abgelegt hat und geruhsam zu warten scheint. Auch ‹Demeter› – die Erdgöttin – ist körperlich mit dem Untergrund verbunden. Der eine Fuss verschwindet unter dem Saum ihres Kleides in der Erde.
Noch deutlicher versinnbildlichen fragmentarisch behauene Felsen die Unschärfe zwischen Geschaffenem und Gewachsenem. Je weiter man sich von den deutlich als Artefakte erkennbaren Räumen wie der Theater- und Vasenterrasse entfernt, desto öfter bleibt man staunend stehen und fragt sich: Ist dieser Block tatsächlich so gefallen? Sind diese zwei Seiten in ihrer Flächigkeit und Glätte nicht zu perfekt? Wird daraus Architektur? Wozu dient diese Nische? Ist nicht ein Gesicht im Stein erkennbar? Die Figuren, oft nur eine Ahnung von Form, bilden mit den Felsen eine unzertrennliche Einheit und lassen eine Zuordnung zu Kunst oder Natur nicht zu. Das Unvermögen darüber zu entscheiden regt die Phantasie an, immer neue Formen zu suchen und zu entdecken. Selbst das Laub am Boden und die Bäume scheinen Figuren zu bergen.
Die Unschärfe zwischen Natur- und Kunstform zeigt sich auch in der Topografie des Gartens: mit dem Einbetten der einzelnen Terrassen und Kammern in die bestehenden Bewegungen des Terrains sind diese von der ursprünglichen Landschaftsform schwer unterscheidbar. Stützmauern, verwachsen mit Gestein, und unterspülte Felsen am Bach bilden Höhlen, die vielleicht einmal von Nymphen bevölkert werden.
Neben dem physischen Verschmelzen von Natur- und Kunstformen kommt es auch auf ideeller Ebene zu gegenseitig belebenden Verbindungen. Beispielsweise liegen auf der Terrasse der Persephone im Gras verstreut Eicheln. Beim Anheben des Blicks fragt man sich, ob die den Platz säumenden, übergrossen Eicheln vielleicht märchenhafte Versteinerungen der gereiften Eicheln darstellen – und ob neuerliche Versteinerungen dieser eben erst gereiften Eicheln die verfallenen Skulpturen ersetzen. Die Plastiken werden über solche Vorstellungen in den natürlichen Kreislauf

Frauenfigur (Demeter)

von Wachstum und Verfall miteinbezogen und ihrer Selbstbezogenheit als Kunstwerk beraubt. Auf der Terrasse der Persephone ist bezüglich dem Prozess von Werden und Vergehen interessant, wie Repräsentanten des Todes (‹Persephone›, ‹Echidna›, ‹Kerberos›) in Beziehung zu erneuernden Kräften treten. An anderen Orten thematisieren Skulpturen den Lebensprozess in sich selbst. So steht jedes der Gesichter der vierköpfigen Janusbüsten für einen Lebensabschnitt – vergleichbar mit den vier Jahreszeiten in der Natur, welche die ewig dauernde Erneuerung bewirken. Auch das Wasser als formendes Element verunklärt das Verhältnis zwischen Natur- und Kunstschöpfung vielerorts. Imposant wirkt das Fischmaul, das vom Weg aus wie ein von Wasser ausgehöhlter Felsbrocken aussieht, von nah aber ein riesiges, aufgerissenes Maul zeigt, das auf Opfer lauernd seinen Schlund offen hält. Gegenü-



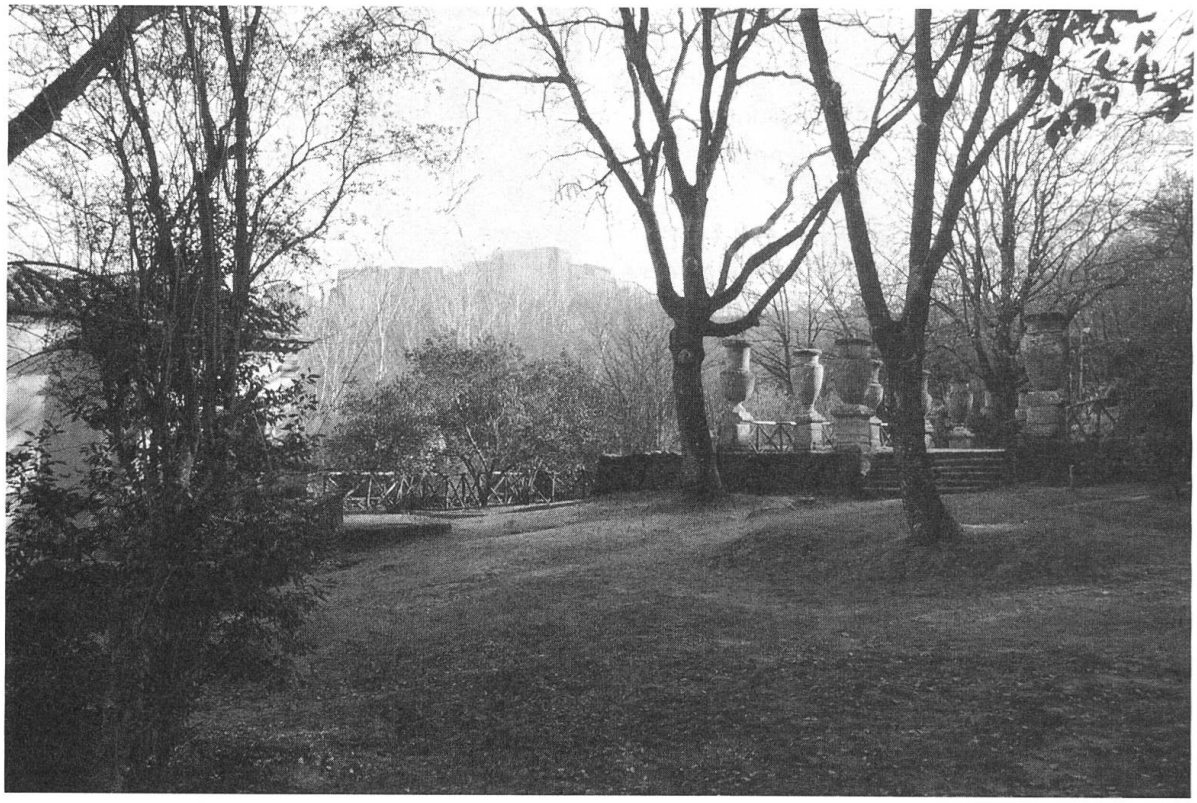
Zeichnung einer monumentalen Eichelskulptur

ber hockt die Schildkröte direkt an der Kante über dem Wasser, als ob sie – unbeirrt der lauernden Gefahren – sogleich ins Wasser gleiten möchte, um die Fama in eine fremde Welt zu tragen. Ihre Setzung im Terrain und der Bezug zum Wasser sind derart Sinn erfüllt, dass eine künstliche Platzierung zweifelhaft erscheint.
Ähnliches gilt für das Nymphäum. Dieser Raum ist in einen tief im Hang steckenden Fels hineingearbeitet – falls nicht schon eine Höhle bestand – und es wirkt selbstverständlich, dass hier eine Quelle aus der Tiefe tritt. Gleich daneben streift man am Wegrand eine Barke. Das Rauschen des unten fliessenden Baches lässt vermuten, dass sie trotz ihrem verwitterten Zustand erst vor kurzem hinaufgespült wurde. Die Delphinköpfe und die ursprüngliche Funktion der Barke als Brunnentrog stärken den Bezug zum Bach.
Bei Streifzügen durch den Wald können zahlreiche weitere Form- und Strukturverwandtschaften entdeckt werden, die für die allgegenwärtige und überraschende Wandelbarkeit stehen. Erreicht man

etwa an der höchsten Stelle das ‹Tempietto›, glaubt man in der tonnengewölbten Kassettendecke des Portikus die zu hoher Kunstform gewandelte Struktur des Schildkrötenpanzers zu erkennen.
Durch die beschriebene Verbindung von Kunstwerk und Naturform und der Verwischung ihrer Grenzen werden die Figuren in der Landschaft verortet und die Bedeutung der Landschaftselemente magisch aufgeladen. Mit der ‹Beseelung› unbelebter Materie wird jeder Stein oder Felsbrocken potentieller Träger einer Figur. Die Natur wird zum Schöpfer, denn die Figuren scheinen aus ihr herauszuwachsen. Die Weihung des Gartens zum ‹sacro bosco›, der diese Wunder namentlich festhält, erstaunt folglich nicht. Wie viel der Garten der Verwandlungskraft und Vitalität der Natur zu verdanken hat, oder durch eine perfekte Naturnachahmung eines Künstlers entstanden ist, bleibt unklar. Die offene Frage der Schöpfung trägt viel zum Geheimnis des Gartens bei.[52]
Die Ähnlichkeit zwischen Kunst- und Naturformen lässt weitere Schlüsse zu. Einerseits kommt darin die Faszination von der Natur als künstlerischem Schöpfer zum Ausdruck, die es zu perfektionieren oder gar zu überbieten gilt. Andererseits deutet es auf einen menschlichen Grundkonflikt hin. Nämlich auf den Widerspruch zwischen dem Zwang der Naturbeherrschung und der Sehnsucht nach harmonischer Einheit mit der Natur. In der Imitation der Naturformen kann die Naturbeherrschung beschönigt werden. In Orsinis Waldgarten geschieht das in radikaler Weise: Die ‹Gesteinsschichten› wurden eins mit den ‹Schichten der Erinnerung und der Mythen›.[53]

Eicheln im Gras

46 Damit ist auch das «materielle Zum-Vorschein-Bringen vor Vorgängen und Sachverhalten» gemeint, worauf wir bei den ‹Wandlungen› als Gestaltungsprinzip hingewiesen haben, Lexikon der Kunst 1992, IV, S. 740
47 Übersetzung nach Bredekamp 1991
48 Bredekamp 1991, S. 77
49 Möglicherweise kam Orsini mit Ovids Naturverständnis durch seinen Freund Claudio Tolomei in Kontakt, der für seine Theorie der Vermischung von Natur- und Menschenwerk Ovid zum Vorbild genommen hatte, Bredekamp 1991, S. 103 / 30
50 Ovid, Metamorphosen, III, 155–164, von Albrecht 1994, S. 135, Interessant sind die Materialien des «lebenden Bimssteins» und des »leichten Tuffs». Beides sind Vulkangesteine, die bei der Eruption tatsächlich ‹lebendig› sind und von der Natur geformt werden. Auch in der Vulkanlandschaft um Bomarzo herrscht Tuff als Gestein vor!
51 Bredekamp 1991, S. 77 / 6
52 siehe Fussnote 8
53 «Ihre [der Landschaft] Szenerie ist ebenso aus Schichten der Erinnerung wie aus Gesteinsschichten.», Schama 1996



Zeitlichkeit: Zwischen Vergänglichkeit und Ewigkeit

Das Interesse an Ruinen war mit der aufkommenden Antikenrezeption im 15. Jahrhundert in Italien verbreitet und aus dem archäologischen erwuchs bald ein ästhetisches Interesse. Das führte bereits im 16. Jahrhundert zur Integration von Ruinen in Gartengestaltungen.[54] Auch im ‹sacro bosco› spielt die Ruine mit ihren verschiedenen Bedeutungsebenen eine wichtige Rolle. Orsini setzte sie bewusst als Gestaltungselement für das Verwirrspiel zwischen Geschaffenem und Gewachsenem ein. Darüber hinaus bietet sie Interpretationsansätze für den gesamten Garten. Schliesslich wurde der Garten im Verlaufe der Zeit selbst zur Ruine.

Fragment einer Treppe auf der ‹Tiefgrünen Insel›

Gebaute Ruine

Den anderen Skulpturen gleich haben Orsinis Steinmetzen auch die Imitationen etruskischer Ruinenstätten aus vorgefundenen Felsen gemeisselt, um möglichst nahe an den Vorbildern aus der Umgebung zu bleiben, wie beispielsweise der etruskischen Nekropole am Monte Casoli. Eindrücklich ist das Fragment eines Tempelgrabes. Dieser grössere Felsen zeigt auf der einen Seite eine umgekippte, halb versunkene und plastisch-figürlich bearbeitete Giebelfront. Auf der Oberseite des Felsens öffnet sich ein Innenraum, in dem eine Serie von Nischen für Urnengräber eingearbeitet ist. Das weiter hangabwärts gelegene Turmgrab könnte ein identisches Grab in der Gegend von Norchia zum Vorbild gehabt haben. Das lässt auch die Inschrift ORCHI auf der gegenüber stehenden Bank vermuten. Denn Norchia wurde zu jener Zeit auch mit Orchi bezeichnet.[55] Neben diesen heute noch sofort erkenn- und benennbaren Ruinen gibt es eine Reihe von Felsen mit Bearbeitungsspuren, deren Bedeutung nicht geklärt ist. Einmal ist es eine einzelne im Fels eingelassene Nische, dann sind es Spuren von Aushöhlungen, die auch auf Imitationen etruskischer Urnengräber hindeuten.

Mit den Imitationen etruskischer Gräber und Architekturen band Orsini den Garten in eine seit der Frühzeit geprägte Kulturlandschaft ein: die Verbindung des Gartens mit der Landschaft geschah damit nicht nur durch das beschriebene ‹Naturkunstwerk›, sondern auch auf einer historisch-kulturellen Ebene. Mit Ruinen als «Zeichen der Kontinuität» baute der Fürst eine «materielle Brücke in eine vergangene kulturelle Epoche»;[56] mit der Absicht, seinem Werk, und letztlich sich selbst, mehr Respekt und Bedeutung zu verschaffen.[57] Dadurch wurde gleichzeitig die eigene Geschichte verneint. Orsini entzog so den Garten der Zeit und schuf etwas zeitlos Gültiges.

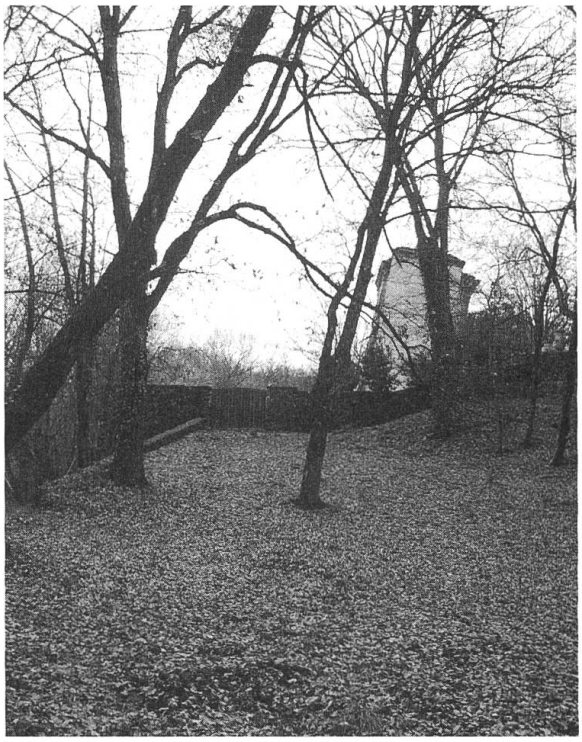
Der Rückbezug auf die etruskische Kultur hatte noch eine tiefere Bedeutung als die historische Verbindung mit dem Ort. Für Orsini besassen die Etrusker, welche das Territorium lange vor den Römern besetzt hielten, eine der römischen höher gestellte Kultur, deren Wurzeln in einer ägyptischen Urkultur zu finden wären. Die Familie Orsini wiederum hätte ihre Ursprünge in der etruskischen Kultur. Mit der Gartenanlage knüpfte Orsini an eine alte, bedeutungsvolle Geschichte an. Im Garten ist diese Vorstellung allgegenwärtig. Die ägyptische Welt kommt in den Obelisken[58], Sphingen[59], Masken des ägyptischen Allgottes ‹Ammon›[60], einer Figur der Göttin ‹Isis› sowie Inschriften zum Ausdruck. Das Etruskische zeigt sich in den beschriebenen Imitationen der (Grab-)Architekturen, und für die jüngere Familien

geschichte stehen zahlreiche Familienwappen, Bären als Familienembleme sowie ehrende Inschriften. Vicino Orsini konnte sich bei diesem Geschichtsbild auf die Vorarbeit des Humanisten Giovanni Nanni stützen,[61] glaubte aber in Savona auch eigene Indizien für die Entwicklungslinie seiner Familiengeschichte gefunden zu haben. Im dortigen Figurenschmuck der Etrusker fand er Knospen, die auf Grund ihrer Ähnlichkeit mit dem Familienemblem der Orsini, die etruskische Familienabstammung zu bestätigen schienen.[62] Die Ruine erlaubte Orsini eine «Grabung in der Vergangenheit zur Erfahrung der eigenen Vorgeschichte»[63] – so wie sich auch Poliphilo in einer Nekropole selbst erkannte: «Der Besucher [Poliphilo] soll in den an dieser Stätte begrabenen fremden Schicksalen sein eigenes erkennen.»[64]

Ruine als Metapher

Zeit seines Lebens hatte Orsini Schwierigkeiten mit den Autoritäten Roms. Vor allem die Kriegserfahrungen haben seine ablehnende Einstellung gegenüber dem politischen Leben und Machtdenken Roms, das auch die katholische Kirche mitbestimmte, beeinflusst. In einem Brief aus dem Jahr 1558 erklärt er seine Absicht, in Bomarzo nach den traumatischen Kriegserlebnissen ein vergnügtes Privatleben in ländlicher Abgeschiedenheit zu führen: «Und ich, mit meinen fünfunddreissig Jahren, weiss soviel, als wäre ich heute geboren. Nur in einem Punkt scheint mir, dass ich älter bin als Nestor: ich habe beschlossen, dass Epikur ein Ehrenmann war.»[65] Mit dem Bekenntnis zu Epikur, «dem Philosophen des selbstgenügsamen Rückzuges und der Absage an alle äusserlich gesetzten Verpflichtungen»[66] und einhergehend mit dem Erkennen wollen der eigenen Geschichte in einer ägyptisch-etruskisch geprägten Kultur, grenzte sich Orsini gegen die mächtige, höfische Welt von Rom ab und schöpfte Trost für seine Bedeutungslosigkeit – letztlich gar für seine Vergänglichkeit. In der Wildnis seines Gartens sah er einen Ort der Freiheit, geschützt vor den Zwängen und Zugriffen des gesellschaftli-

chen Lebens. «Die Freiheit der Natur» galt Orsini gleichsam «als politische Freiheit».[67]
Voraussetzung für das Zusammenwirken von Natur und Ruine ist die «dialektische Verschränkung der Eigenschaften der Kontinuität und Dauer [als auch der] Zerstörung und [des] Wandels» der Ruine.[68] Damit stellt sie diejenige Kunstform dar, die in ihrer Wesensart der Natur am nächsten kommt und das ‹Naturkunstwerk› schlechthin darstellt; denn auch die Natur ist charakterisiert durch Werden und Vergehen. Auf Grund der ständigen Wiederholungen dieses Prozesses steht die Natur aber auch für Dauer, wenn nicht gar für Ewigkeit. Diese Ambivalenz und Wandlungsfähigkeit verleihen der Ruine maximale Offenheit in ihren Bedeutungen und lassen sie ebenfalls zu einer Allegorie für Freiheit und Unabhängigkeit werden. Durch den Verlust der Ganzheit wird sie Zeugnis einer nun leider verloren gegangenen Welt, vielleicht sogar einer höheren Ordnung, die auf Grund ihrer rätselhaften Unbestimmtheit vor dem rationalen Zugriff geschützt ist. Auch für Orsini lässt sich sagen, dass «die Sympathie für die Ruine aus dem Unbehagen an von Menschen gestifteten Totalitäten [rührt]. [...] Man zieht das Bruchstück dem Ganzen, das Fragment dem System und den Torso der vollendeten Skulptur vor.»[69] Die Ruine ist Metapher für «die Brüchigkeit menschlicher Macht und Herrschaft gegenüber der Natur.»[70]
Das schiefe Haus auf der Theater-Terrasse besitzt emblematisch diese Eigenschaften der Ruine.[71] Steigt man den Hang von Norden her hoch, sieht man durch den lichten Wald das schiefe Haus über die Mauer ragen. Irritiert fragt man sich, ob die Bäume schräg gewachsen sind oder ob vielleicht doch das Haus in Bewegung geraten ist. Beim Betreten der Terrasse glaubt man Gewissheit zu haben: Bezogen auf den Terrassenboden steht das Haus tatsächlich schief. Die Schrägstellung demonstriert die zerstörerischen Einflüsse der Natur und deren Macht über den Menschen, gleichzeitig aber auch den Widerstand des Menschen über die Naturkräfte.[72] Im Innern des

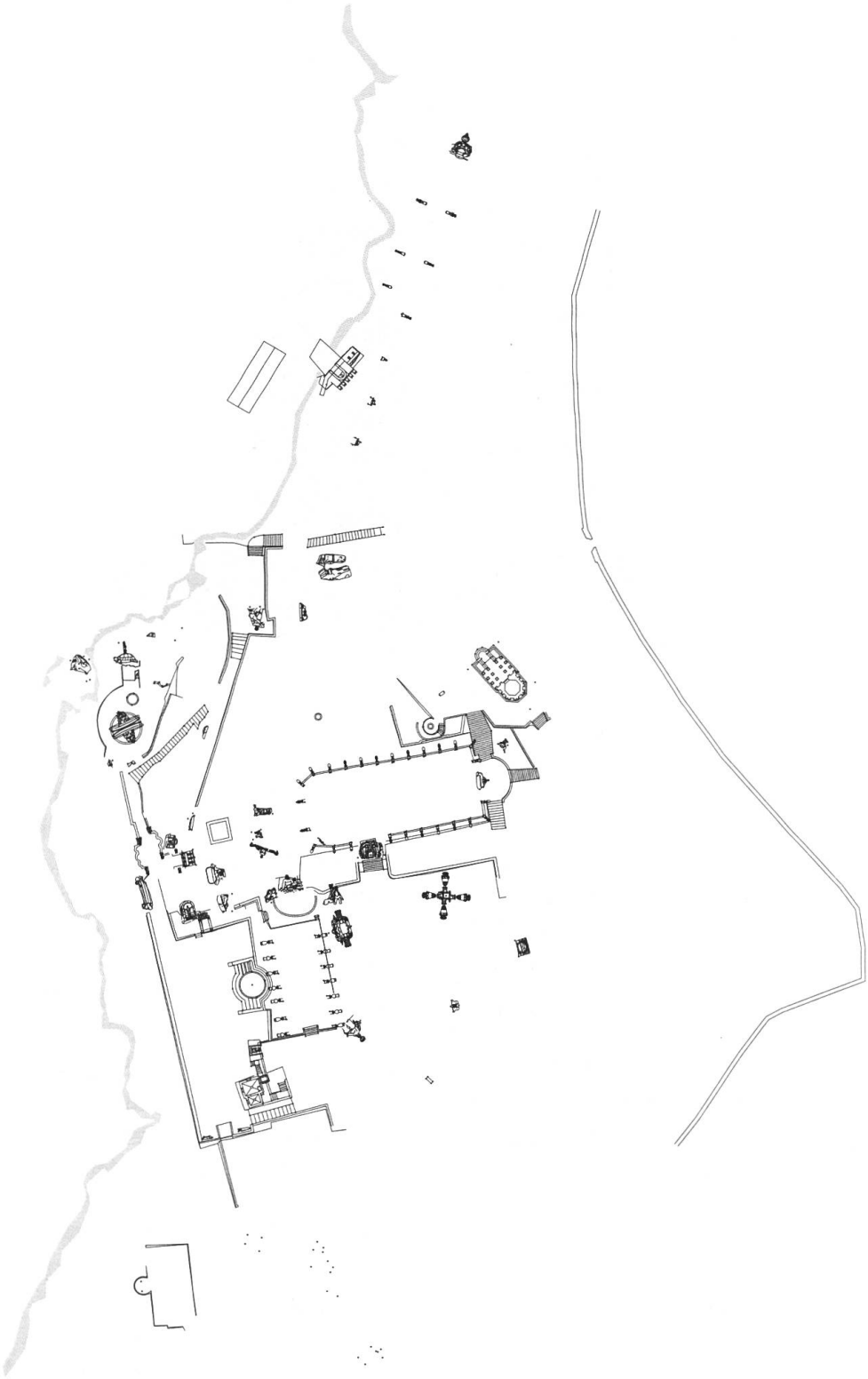


Das Schiefe Haus

Hauses, das über eine schmale, brüchige Brücke betreten wird, ist die eben gewonnene Sicherheit rasch verflogen. Beim Blick aus dem Fenster scheint die Welt aus den Fugen geraten: Hinter Ästen liegt eine riesige Schönheit versunken in einen Traum. Nebenan stehen irritierend viele Vasen in leicht geneigter Lage. Mit dem Eintritt ins Haus ist man in ein «Nirgendland»[73] geraten, worin die gewohnten Sehweisen nicht mehr gelten. Nur wer die Bereitschaft mitbringt, sich den Gefahren dieser Trümmer auszusetzen, erhält Einsicht in die geheime Welt Orsinis.
Die Aufforderung dazu ist auch in einer der zahlreichen «Sprachruinen»[74] festgehalten und zwar an einem der bedrohlichsten Felsen, dem Höllenmaul. Dort steht über dem Mund, der sich zu einem dunklen Innenraum öffnet:

OGNI PENSIERO VO

Ergänzt zu LASCIATE OGNI PENSIERO, VOI EHE ENTRATA lässt sich die Inschrift mit «Lasst jeden



Karte des sacro bosco. Architekturen, Figuren, Mauern

Gedanken fahren, die ihr hier eintretet» übersetzen.[75] Der Tribut für die Bereitschaft, sich auf die Unwägbarkeiten dieser Landschaft einzulassen, besteht neben den sinnlichen Erlebnissen auch in einem «gewissen melancholischen Vergnügen»,[76] das nur Ruinen zu geben vermögen. Auch der Anblick der feingliedrigen ‹Fama›, jener Frauengestalt, die auf dem Rücken der übermächtigen Schildkröte den Ruhm Orsinis – mit dem Blick auf dessen Palast gerichtet – über alle Wasser und Gefahren hinweg in die neue Welt – und als Ruine in die neue Zeit – trägt, half seine Schwermut über die Gegenwart zu vergessen.[77]

Aber nicht nur einzelne Figuren, Architekturen und Inschriften besitzen in Ausgestaltung und Sinngebung Eigenschaften der Ruine, sondern die gesamte Gartenlandschaft trägt Züge einer Ruinenstätte. Die freie, nicht an Symmetrien und Kompositionsregeln der Zeit gebundene Anordnung der Terrassen und Kammern besitzt keine eindeutige, nachvollziehbare räumliche Logik. Die vielerorts unklaren Bezüge, hervorgerufen durch abrupte Wechsel und Überraschungsmomente nach Wegbiegungen und Kuppen, belassen die einzelnen Räume auf sich selbst bezogen und stehen damit sinnbildlich für das Auseinanderfallen der Ruine: «einen Komplex, der sich in einzelne Teile aufgelöst hat.»[78] Die vielen möglichen Wege unterstützen den Eindruck des Fragments und ermöglichen erst die Zusammensetzung verschiedenster Welten zu einem vorher unbekannten Ganzen. Beim Traumwandeln durch die Gartenlandschaft ergeht es einem ähnlich wie Poliphilo: Auf seinem Initiationsweg kommt er an Gebilden vorbei, die als Fragmente, Ruinen und Zwitterwesen zwischen Architektur und Skulptur beschrieben werden und die ihn eher verwirren, als dass sie ihm helfen, sich in der neuen Welt zurechtzufinden.[79]

Auch inhaltliche Zusammenhänge sind im ‹sacro bosco› – wie die in der Mytholgie beschriebenen Beziehungen zwischen einzelnen Figuren – räumlich oft uneinsichtig, zur Verwirrung und Simulation einer freiheitlichen Traumwelt aber

Darstellung einer ‹Ruinenlandschaft› aus der Hypernotomachia Poliphili, 1499

bewusst so angelegt. Zwar glaubt man eine räumlich sinnvolle Beziehung zwischen dem Meeresgott ‹Poseidon›[80], dem davor liegenden Bassin, der etwas seitlich sitzenden, aber wohlgesinnt blickenden Erd- und Fruchtbarkeitsgöttin ‹Demeter› und den Amphoren vorzufinden, muss aber feststellen, dass die harmonische Szenerie augenblicklich durch die Anwesenheit des Elefanten, eines kämpfenden Löwen-Drachen-Paares und eines seitlich von ‹Poseidon› aus dem Erdreich auftauchenden, unheimlichen ‹Riesenfisches› gestört und verunklärt wird. Schreitet man über den offenen Platz mit der halb versunkenen Bank und einer übergrossen Vase[81] zur oben liegenden Terrasse, stösst man auf ‹Persephone›. Pinienzapfen und Eicheln säumen – den Vasen auf der unteren Terrasse gleich – in wechselnder Folge das grosse Feld. Etwas abseits hinter ‹Persephone› steht am Hang ‹Kerberos›. Vom anderen Platzende blicken zwei Bären herüber und noch weiter talseitig kauert das Ungeheuerwesen ‹Echidna› und deren Tochter ‹Chimaira›[82]. ‹Persephone›, als Frau des ‹Hades› verkörpert mit ‹Echidna› und deren Sohn ‹Kerberos› die Unterwelt. Warum sich nun die Welt des Todes über der fruchtbaren, irdischen Welt der ‹Demeter› befindet, ist ebenso unklar wie zunächst der Sinn der Eicheln und

Pinienzapfen auf dem Plateau. Für den suchenden, träumenden und wissenden Müssiggänger gibt es manchmal Hinweise zur Lösung gewisser Rätsel: gemäss dem Mythos werden beim Hauptfest der ‹Demeter› – der Mutter Persephones – zur Förderung der Wachstumskräfte der Erde lebende Ferkel, Schlangen und Pinienzapfen in die Höhle der ‹Demeter› geworfen.[83]

54 Uerscheln/Kalusok 2003, S. 220
55 Bredekamp 1991, S. 129
56 Assmann/Gomille/Rippl 2002, S. 11
57 Die Gartenbauer der zeitgleich entstandenen Gartenanlagen von Bomarzo, Bagnaia, Tivoli und Caprarola standen in Konkurrenz zueinander, was für Orsini, der nur über beschränkte Mittel für den Bau seines Wäldchens verfügte, Ansporn gewesen sein mag, eine möglichst eigensinnige Gestaltung zu verfolgen.
58 Die beiden Obelisken der Theater-Terrasse liegen heute im so genannten ‹Vorwäldchen› verborgen.
59 Auch wenn es sich um die Sphingen von Theben handelt, so assoziiert man vorerst doch ihre ägyptischen Vorgänger. Nach Bredekamp haben sich die Sphingen ursprünglich am Zugang zur Theaterterrasse befunden.
60 Eines der zwei Reliefs befindet sich ebenfalls im Vorwäldchen.
61 Bredekamp 1991, S. 101
62 Bredekamp 1991, S. 130
63 In diesem Zusammenhang wurde auf die Verwandtschaft von Archäologie und Psychoanalyse hingewiesen. In beiden Fällen handelt es sich gemäss Freud um das Ausgraben von Erinnerungsstücken, die es dann durch den Archäologen resp. den Analytiker zusammenzufügen gilt. Es wurden Versuche unternommen, mit der Methode der Psychoanalyse Orsini und sein Werk zu deuten (Gulda Hinrichs 1996), Stadler 2002, S. 274
64 Pieper 1987, S. 266
65 Zitiert nach Bredekamp 1991
66 Bredekamp 1991, S. 19
67 Warnke 1992, S. 90f
68 Stadler 2002 und Assmann/Gomille/Rippl 2002
69 Bolz/van Reijen 1996, zitiert nach Assmann/Gomille/Rippl 2002
70 Stadler 2002
71 Mit dem Bau des Schiefen Hauses verliess die Gartenanlage endgültig jede Vergleichbarkeit mit anderen Gärten. Dem Gebäude kommt daher grosse Bedeutung in der Entstehungsgeschichte zu, Bredekamp 1991, S. 51
72 Die Idee zum Bau des Schiefen Hauses wurde möglicherweise durch das Emblembuch von Bocchi (1555) inspiriert, worin ein solches Haus mit einer Frau verglichen wird, die in der Abwesenheit des Mannes im Krieg das Haus der Familie mit grosser Standhaftigkeit vor dem Zusammenbruch bewahrt, Bredekamp 1991, S. 51
73 Miller 1982
74 Bei den Inschriften kann von Ruinen gesprochen werden, da sie auf Grund ihrer Unvollständigkeit oder einer «dunklen Sprache» einen breiten Interpretationsraum öffnen und wenig zur Aufhellung beitragen. Der nachfolgend zitierte Spruch wurde fälschlicherweise auch zu OGNI PENSIERO VOLA ergänzt. An anderer Stelle wird zudem vermutet, dass die meisten Inschriften auf Grund eines bevorstehenden Papstbesuches angebracht wurden, um nicht tolerierte Inhalte über Mehrdeutigkeiten zu verschlüsseln. Zu einem Papstbesuch kam es dann allerdings nicht (Bredekamp 1991). Heute sind insgesamt 15, unterschiedlich gut erhaltene Inschriften im Garten zu entdecken, Pieper 1984, S. 3
75 Zitiert nach Pieper 1984
76 Home 1775, zitiert nach Stadler 2002
77 Bredekamp 1991, S. 54-55
78 Assmann/Gomille/Rippl 2002
79 Vgl. den Exkurs Die Hypnerotomachia Poliphili und der Sacro Bosco von Bomarzo, Jan Pieper 1987, S. 265 und Francesco Colonna 1499.
80 Als ‹Phytalmios›, Förderer des Wachstums, stand er der Erdgöttin ‹Demeter› nahe. – Das Füllhorn deutet aber auf Plutos hin. «Plutos, griechischer Gott des Reichtums, [...] Spender des Ackersegens und als solcher Sohn der Erdgöttin Demeter», Lurker 1989
81 Wobei man an den ‹endlosen› Raum in einem Dalí-Bild denken kann. Im Bild Die Verzückung des Heiligen Antonius von 1946, wurden mehrere Motive Bomarzos wiederverwendet: der ‹Pegasos›, die ‹Fama› mit Horn, der ‹Elefant› mit einem Obelisken sowie ein ‹Tempietto› (vgl. Abb. S. 10).
82 Nach Vergil befindet sich ‹Chimaira› am Eingang zur Unterwelt (Lurker 1989), was im ‹sacro bosco› eine Entsprechung findet.
83 Lurker 1989