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
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-965629

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. Siehe Rechtliche Hinweise.

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. Voir Informations légales.

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. See Legal notice.

Download PDF: 17.05.2025

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

Pamphlet

Bomarzo
Beobachtungen anhand einer neuen Karte

Diplomwahlfacharbeit Theorie SS 2003
Landschaftsarchitektur Prof. Christophe Girot

Elli Mosayebi
Christian Mueller Inderbitzin

Institut für Landschaftsarchitektur

Voraussetzung für eine neue Lektüre des sacro bosco von Bomarzo war eine Vermessungs- und Kartierungsarbeit vor Ort, welche erlaubte, die Landschaft sowohl physisch wie auch atmosphärisch in ihrer Ganzheit und heutigen Erscheinung zu erfassen. Diese Herangehensweise beabsichtigte den traditionellen Antagonismus von Natur und Kultur zu überwinden und suchte nach einer transdisziplinären Beschreibung. Gerade in Bezug auf die in der zeitgenössischen Diskussion der Renaissance gestellte Frage nach der Abgrenzung von Kunst und Natur schien das Vorgehen viel versprechend: Ist die Landschaft lediglich Träger des Kunstwerks oder ist sie selbst Teil davon? Wo und wie verlaufen die Grenzen?

Elli Mosayebi, 1977, studierte an der ETH Zürich Architektur und diplomierte 2003 bei Prof. Andrea Deplazes. Neben ihrer Arbeit im gemeinsamen Architekturbüro mit Christian Mueller Inderbitzin und Ron Edelaar, ist sie als Assistentin bei Prof. Dr. Ákos Moravánszky im Lehrbereich Architekturtheorie des Instituts gta an der ETH Zürich tätig. 2005 gewann sie zusammen mit Christian Mueller Inderbitzin das Ernst-Schindler-Reisestipendium für eine Reise nach England. Sie plant ab 2006 eine Dissertation über Luigi Caccia Dominioni und die Mailänder Architektur der 1950er Jahre.

Christian Mueller Inderbitzin, 1977, studierte an der ETH Zürich Architektur und diplomierte 2004 mit einer freien Arbeit bei Jacques Herzog und Pierre de Meuron. Danach war er für kurze Zeit bei Meili, Peter Architekten in Zürich tätig. Seither arbeitet er mit Elli Mosayebi und Ron Edelaar im gemeinsamen Architekturbüro. Daneben ist er Assistent am ETH Studio Basel sowie Mitarbeiter bei Perimeter Stadt. 2005 gewann er zusammen mit Elli Mosayebi das Ernst-Schindler-Reisestipendium für eine Reise nach England.

Pamphlet

Bomarzo Beobachtungen anhand einer neuen Karte

Diplomwahlfacharbeit Theorie SS 2003
Landschaftsarchitektur Prof. Christophe Girot

Elli Mosayebi
Christian Mueller Inderbitzin

Institut für Landschaftsarchitektur

«Pamphlet» – Publikationsreihe des Instituts für Landschaftsarchitektur ILA, ETH Zürich
Herausgeber: ILA, ETH Zürich
Konzeption: Claudia Moll, Prof. Christophe Girot
Gestaltungskonzept: Gabriele Berüter

3 · Theorie: Bomarzo
Autoren: Elli Mosayebi, Christian Mueller Inderbitzin
Layout/Litho: Andreas Gähwiler
Übersetzung deutsch/englisch: Almuth Seebohm (Summary)
Übersetzung deutsch/französisch: Anna Piguet (Résumé)
Lektorat deutsch: Claudia Moll, Eke Miedaner
Druck: Honold Druck & Medien, Langenau D

2005 © Institut für Landschaftsarchitektur ILA, ETH Zürich, 8093 Zürich
Telefon +41 44 633 29 87, Fax +41 44 633 12 08
Sie haben auch die Möglichkeit über unsere Homepage zu bestellen: http://www.landschaft.ethz.ch

Der vorliegenden Publikation liegt die Diplomwahlfacharbeit «Bomarzo, Beobachtungen anhand einer neuen Karte» zu Grunde, die die Autoren im Sommersemester 03 am Lehrstuhl für Landschaftsarchitektur verfassten.

ISBN: 3-906441-06-7

INHALT

Einleitung
Sichtweisen 9
Neue Fragestellungen 11

Karte
Die kartografische Sichtweise 15
Geländevermessung 16
Kartierung 17
Kartenherstellung 18

Beobachtungen
Wandlungen: Entstehung und Entwicklung des Gartens 21
Naturkunstwerk: Verschmelzen von Natur und Kunst 29
Zeitlichkeit: Zwischen Vergänglichkeit und Ewigkeit 35

Schluss
Vollendung als Ruine 43

Anhang
English summary 46
Résumé français 47
Pflanzen in Bomarzo 49
Figuren und Architekturen in Bomarzo 51
Bibliografie 52
Dank 54
Abbildungsnachweis 54



VORWORT

von Christophe Girot und Annemarie Bucher

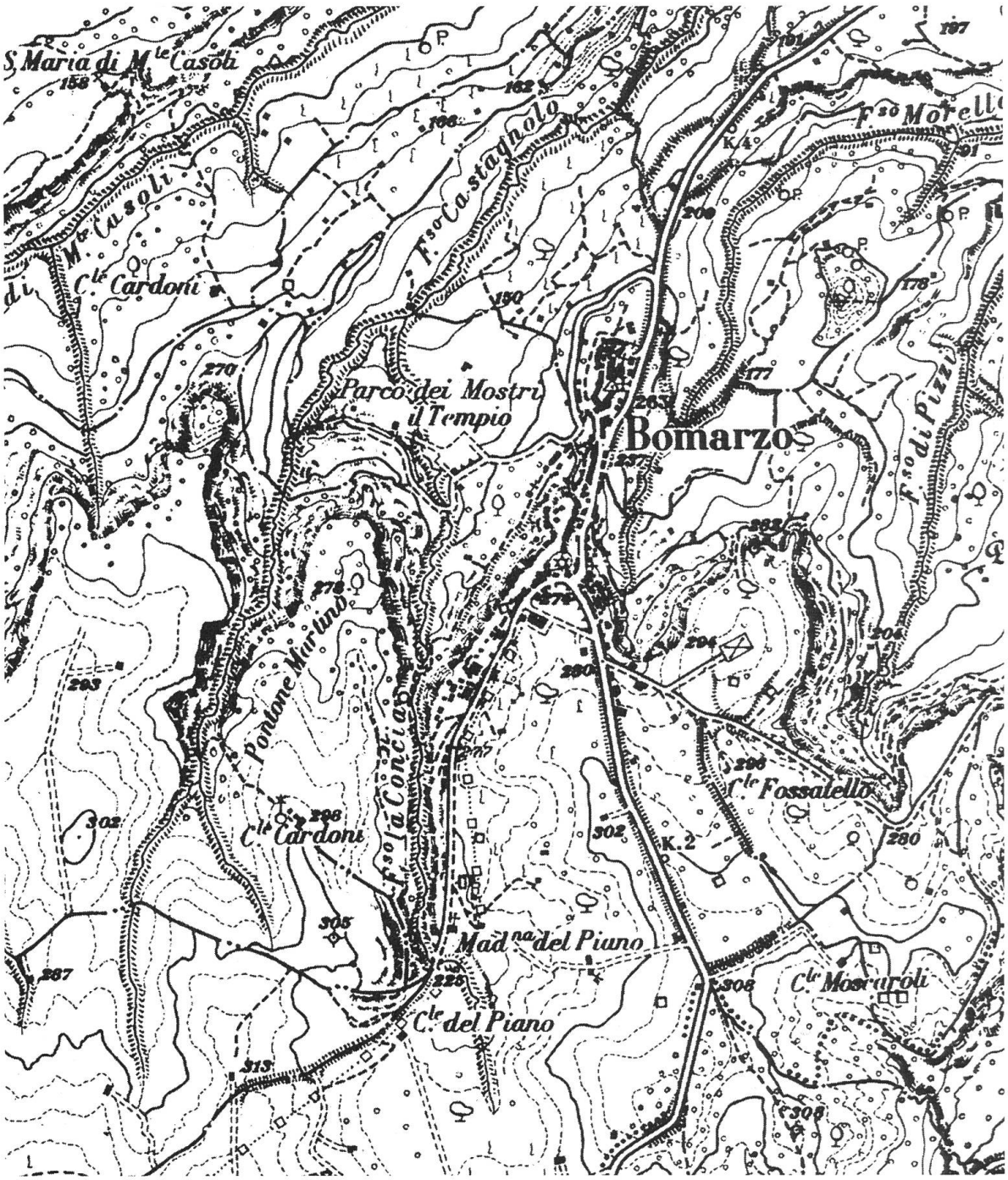
Gärten und Karten

Kartografie ist die Wissenschaft, Kunst und Technik der Erstellung von Karten, von Darstellungen der Erdoberfläche mit all ihren topografischen, territorialen, infrastrukturellen, sozialen, wirtschaftlichen, politischen, historischen und sonstigen Aspekten. Ihr Ursprung liegt im Versuch, eine im Subjekt verankerte Ordnung der Erdoberfläche herzustellen, die eine ‹objektive› Kommunikation darüber ermöglicht. Karten visualisieren raumbezogene Informationen auf der Fläche. Sie befassen sich daher mit der Übersetzung einer mehrdimensionalen Realität in eine zweidimensionale, bestehend aus Linien, Flächen, Symbolen, Farben usw. Diese Bilder wiederum müssen gelesen, interpretiert werden können. Sie funktionieren deshalb nur zusammen mit Legenden und Konventionen. Mit diesen grafisch-abstrakten Mitteln vermessen und beschreiben Karten die Erdoberfläche oder Ausschnitte davon. Sie sind Erfassungs- und Ordnungsinstrument und damit auch Zeichen der Besetzung eines Territoriums oder eines Geländes. Kartografie entwickelt also eine durch Interessen und Ansprüche abstrahierte Sicht auf die Aussenwelt, die sich mit der Erfahrung und dem Wissen des Rezipienten wieder zum Raum zusammensetzt. Diese grundlegende Orientierungsfunktion ist Basis dafür, dass die kartografische Tätigkeit in den letzten Jahren über die Geografie hinaus Bedeutung erlangt hat. Kartierungsarbeit – Mapping – hat Eingang in verschiedene Wissenschaften und in die Kunst gefunden und neue „Wissensterritorien" entdeckt. Das Kartieren und Abbilden eines mehrdimensionalen komplexen Raumes auf der Fläche erfolgt nach bestimmten Regeln, die der Darstellung der ‹Realität› am ehesten entsprechen. Das Abändern dieser Regeln vermag neue Realitäten zu schaffen.

Gärten und Parks werden üblicherweise mit Fotos oder Plänen dargestellt: der Ist-Zustand als gemaltes oder fotografiertes Bild – die Intention als Plan. Dies wird jedoch dem Garten als prozesshafter Raum, der sich unter dem Eindruck der Naturzeit und der Kulturzeit ständig überformt, nicht immer gerecht. Er lebt von Zuständen dazwischen, die sich weder im fixierten Bild noch im Plan festhalten lassen. Eine Karte hingegen ermöglicht auf einfache Weise eine dynamische Lesart.

Im ungewöhnlichen Versuch, eine historische Gartenanlage nicht nur auf Grund ihrer Bildlichkeit zu interpretieren, sondern räumlich kartografisch zu erfassen, ist es den Autoren der vorliegenden Arbeit gelungen, eine neue Sicht auf den Garten von Bomarzo freizulegen. Bomarzo ist ein kunsthistorisches Rätsel, dessen kulturelle und natürliche Faktizität nicht eindeutig geklärt ist und dessen Bedeutungen bis heute kaum befriedigend entschlüsselt werden konnten. Deshalb sind seine Interpretationen divergent – sie bewegen sich zwischen Zerfall und Unvollendetem. Indem die Verfasser das Gelände mit verschiedenen Kriterienrastern und Layern aufgenommen haben, um daraus eine Karte zu generieren, ermöglichen sie eine verbindende und verbindliche Lektüre von Natur und Kunst. Im Lesen der Karte entsteht ein mentaler Kunst-Natur-Raum, der sowohl seine Kulturgeschichte als auch seine Naturgeschichte offen legt. Die interdisziplinäre Annäherung an Gärten verändert nicht nur Bedeutungen, sondern der Sinn und Nutzen liegt auch darin, langfristig verträgliche und verständliche Pflegemassnahmen zu erarbeiten.

Die kartografische Aufnahme und Umsetzung erfolgte in Zusammenarbeit mit dem Institut für Geodäsie und Photogrammetrie der ETH Zürich, das Know How und Technik zur Verfügung stellte.



Topografische Karte von Bomarzo

EINLEITUNG

Sichtweisen

Die kleine Ortschaft Bomarzo liegt auf einem nördlichen Ausläufer des Cimino-Gebirges ungefähr 70 km von Rom entfernt. Prägend für das mittelalterliche Ortsbild ist das Kastell der Familie Orsini, von wo aus man die feinen Kuppen der felsig vulkanischen Landschaft des Laziums überblicken kann. Diese Landschaft besteht aus weiten Hochplateaus, teilweise schroff eingeschnittenen Flusstälern und einzelnen höheren Bergen. In manchen Vulkankratern sind Seen entstanden. Das fruchtbare Land wird landwirtschaftlich genutzt.

Der Garten von Bomarzo wurde vom Grafen Vicino Orsini (1523–1583) erbaut und liegt am Fuss der dem Kastell gegenüber liegenden, westlichen Felswand des Colle Cardoni. Er ist eingebettet in den mit Felsbrocken durchsetzten, dicht bewaldeten Hang an der Mündungsstelle der kleinen Bäche Castagnolo und Concia. Unweit davon findet man am Abhang des Monte Casoli in den Fels geschlagen Ruinen etruskischer Architekturen.

Orsini hat bis wenige Jahre vor seinem Tod an dem von ihm bezeichneten ‹sacro bosco› gearbeitet. Der Garten ist das Resultat eines lebenslangen Bauprozesses, in welchem unterschiedlichste persönliche Erfahrungen künstlerisch umgesetzt wurden. Die Lebensgeschichte Orsinis ist deshalb ein wichtiger Schlüssel zu seinem Verständnis. Sie eröffnet als ‹historische Sichtweise› aufschlussreiche Hinweise.

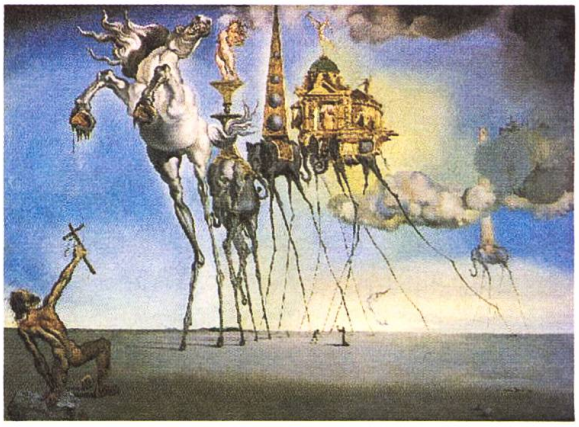
In seinen frühen Erwachsenenjahren unterhielt Vicino Orsini zahlreiche Freundschaften zu venezianischen Intellektuellenkreisen. In den Jahren 1542–1543 unternahm er eine mehrmonatige Reise nach Venedig, dem damaligen Zentrum für Dichter, Humanisten, Welterforscher und Kartographen. Nach der Heirat mit Giulia Farnese



Blick auf die Ortschaft Bomarzo.

im Jahr 1541 gelang er in den inneren Familienkreis der mächtigen römischen Familie der Farnese, dessen Oberhaupt Papst Paul III war. Diese Verbindung, die familienpolitisch ein grosser Erfolg war, stand am Anfang eines schwierigen Verhältnisses zum farnesisch geprägten Rom. Schon bald nach der Hochzeit wurde Orsini in kriegerische Auseinandersetzungen verwickelt. Seine folgende militärische Laufbahn verlief insgesamt ernüchternd: er stand meist auf der Verliererseite. Dennoch wurden seine kriegerischen Leistungen gerühmt. Den Gipfel und zugleich Schlusspunkt dieser Karriere bildeten die Campagna-Kriege, welche mit dem Massaker an der Bevölkerung von Montefortino beendet wurden. Nach diesem Schlüsselerlebnis kehrte Orsini als Gezeichneter nach Bomarzo zurück und konnte für Rom nur mehr Verachtung empfinden. Damit begann um 1561 ein neuer Lebensabschnitt, den er dem Weiterbau des schon vor den Kriegswirren begonnenen Gartens widmete und ihn von da an verstärkt zu einer «Kunst- und Wunderkammer im Freien»[1] weiter entwickelte.[2] Er verwandelte den nahe gelegenen Wald mit seinen rauen, eingewachsenen Felsblöcken in eine

‹biographische Landschaft›: eine skurrile Verarbeitung persönlicher Erlebnisse und phantastischer Wunschvorstellungen. Der so entstandene Garten spiegelt Orsinis Weltsicht auf verschlüsselte, rätselhafte Weise und stellt den heutigen Betrachter vor schwierige Aufgaben.[3]
Nach dem Tod Orsinis im Jahr 1583 geriet der Garten in Vergessenheit, allerdings nicht ohne Wirkung auf das Kunstschaffen seiner Zeit gehabt zu haben. Schon zu Lebzeiten Orsinis erreichte der Garten beachtliche Bekanntheit und viele seiner Motive wurden in später entstandenen Gärten oder Bauwerken rezipiert. Das meist zitierte Motiv ist zweifellos das Höllentor.[4] Die Geheimnisse des Gartens blieben aber Orsini vorbehalten, sodass der Garten nach dessen Tod verwahrloste. Das Gesamtkunstwerk des ‹sacro bosco› schloss den Schöpfer mit ein: das subjektive Programm hat den Garten vor zerstörerischen Eingriffen bewahrt und in einen langen Schlaf versetzt.[5]
Die Wiederentdeckung des Gartens geschieht erst in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts und wird Salvador Dalí (1904–1989) zugesprochen, der ihn 1938 und 1949 besuchte.[6] Auf die Entdeckung Dalís folgte sofort das Interesse weiterer Surrealisten.[7] Dalí rühmte den Garten als Vorwegnahme surrealistischer Kunst. Seine ‹künstlerische Sichtweise› auf die Rätsel von Bomarzo – die auch Niederschlag in seinen Werken erfuhr – ist als Reaktion auf den offenen Charakter der Anlage interessant.[8]
Giovanni Bettini wurde um 1954 auf die eigentümlichen Kunstwerke aufmerksam und kaufte daraufhin die gesamte Anlage zu einem geringen Preis.[9] Weil der Garten damit in Privatbesitz gelangte, war die Öffnung und Zugänglichkeit für Besucher vorrangig und die Instandstellung und Pflege von Anfang an darauf ausgerichtet. Dass dabei aus denkmalpflegerischer Sicht Fehler begangen wurden, ist also nicht verwunderlich.[10]
Heute ist der Garten im Besitz der Söhne Roberto und Giovanni Bettini. In den Sommermonaten wird das Wäldchen rege von Touristen besucht.



Salvador Dalí, Die Verzückung des Heiligen Antonius, 1946

Dafür stehen ein ausgedehnter Parkplatz und ein grosses Empfangsgebäude mit Souvenirshop sowie Bar und Restaurant zur Verfügung.
Im Sommer 2003 wurde in einem Nebengebäude ein Museum eingeweiht, das einzelne Fundstücke aus dem Garten, Zeitungsartikel und Publikationen präsentiert. Ein Blick in die etwas dilettantisch arrangierte Schau zeigt eine ähnlich unsystematische, fragmentierte und zusammenhanglose Form wie sie der Garten selbst besitzt.
Die kunsthistorische Fachwelt wurde bereits Anfang der 50er Jahre auf den Garten aufmerksam. Bis heute folgten zahlreiche Untersuchungen. Historiker und Theoretiker wie die Italiener Maurizio Calvesi und Mario Praz sowie die Deutschen Jan Pieper und Horst Bredekamp haben zu Programm, Ikonografie, Symbolik und zur Person von Orsini umfangreich geforscht und publiziert. Ob die ‹kunsthistorische Sichtweise› mit ihren Methoden die Rätsel des ‹sacro bosco› abschliessend aufzuklären vermochte, bleibt offen.[11]
Auffallend ist die Tatsache, dass bei den meisten Untersuchungen nur am Rand Überlegungen zur Landschaft, deren Topografie und Geologie, zur Vegetation, zum Wasser sowie zur räumlichen Struktur in Bezug auf das inhaltliche Beziehungsnetz unternommen wurden: ‹Gestalt› und ‹Bedeutung› des Territoriums wurden vernachlässigt.



Tempietto mit Besuchern aus der Ortschaft Bomarzo an einem Sonntagmorgen im Februar 2003

Neue Fragestellungen

Während der Vorbereitung der vorliegenden Arbeit stellte sich uns deshalb die Frage nach geeigneten Untersuchungsmethoden. Wir suchten nach einer Sichtweise, welche den traditionellen Antagonismus von Natur und Kultur überwindet und eine transdisziplinäre Beschreibung anstrebt. Die Gartengeschichte misst sich in erster Linie an historischen und ästhetischen Begriffskategorien wie Idealplänen, Stilkonzepten sowie gesellschaftlichen Hintergründen, blendet aber Landschaftselemente und Naturprozesse aus. Umgekehrt vernachlässigen die Naturwissenschaften die kulturelle Kodierung ihrer Gegenstände sowie eine historische und gesellschaftliche Dynamik. Unsere Untersuchung beabsichtigte durch Beobachten, Inventarisieren und Vermessen der Landschaft einen empirischen Erkenntnisgewinn. Wir wollten so als Architekten einen Beitrag zur räumlichen Erforschung des Gartens leisten. Die Idee war eine ‹selbsterklärende Geografie› des ‹sacro bosco› zu erarbeiten, in der das Zusammenwirken von physischen und ideellen Teilen erhellt wird.

Eine solche Geografie untersucht den gegenwärtigen Raum mit den darin auftretenden Ereignissen und Zusammenhängen und schliesst die Benutzung und Wahrnehmung des Raumes synthetisch mit ein. Wichtigstes Element – als eine Art Träger von Ereignissen – ist dabei die Landschaft. In Bomarzo interessierte uns, was eine geografische Untersuchung der Gartenanlage aufzeigen kann und was der landschaftliche Charakter zum Werk beiträgt. Ist mit einer geografischen Untersuchung eine Präzisierung oder Ergänzung der kunsthistorischen Interpretation möglich? Gerade in Bezug



Eingewachsene Fragmente ausserhalb des umzäunten Bereichs

auf die in der zeitgenössischen Diskussion der Renaissance gestellte Frage nach der Abgrenzung von Kunst und Natur schien das Vorgehen viel versprechend: Ist die Landschaft lediglich Träger des Kunstwerks oder ist sie selbst Teil davon? Wo und wie verlaufen die Grenzen?
Die Karte als darstellendes Mittel diente bei der Untersuchung als Werkzeug. Welche Aussagen machen ein Höhenkurvenplan, die Kartierung der Vegetation, des Wassers, der Wege, der Kammern und so weiter? Wir hofften dadurch Hinweise zur Beantwortung der zahlreichen offenen Fragen zu finden.

Elli Mosayebi und Christian Mueller Inderbitzin, März 2005

1 Miller 1982, S. 38

2 Vgl. zur Lebensgeschichte Orsinis, Bredekamp 1991, S. 6–45

3 Dass der Spiegel als eine Metapher für die Funktionsweise des Gartens gesehen werden kann, ist auch mit der Inschrift CEDAN ET MEMPHI E OGNI ALTRA MARAVIGLIA / CH HEBBE GIA L MONDO IN PREGIO AL SACRO BOSCO / CHE SOL SE STESSO ET NVLL ALTRO SOMIGLIA angedeutet. Da keines der bekannten Weltwunder den Garten übertreffe, dieser also nur an sich selbst zu messen und erklären sei, würde jeder Vergleich zur Erklärung spiegelbildlich auf den Garten zurückgeworfen, vgl. Miller 1982, S. 47

4 In abgewandelter Form findet man das Höllentor als Gartenportal im Palazzzo des Federico Zuccari in Rom (1593) oder in der Villa Aldobrandini (1605). Borromini übernahm das Motiv für den Entwurf eines Eingangstors in Rom (1652), Bredekamp 1991, S.158f und Guldan 1969

5 Auch im Baedeker über Zentralitalien von 1897 – der sonst keine Details auslässt – ist nichts über einen Garten oder Ruinen davon in Bomarzo zu lesen. Der Ort taucht lediglich im Zusammenhang mit Polimartium, einer nahegelegenen etruskischen Ausgrabungsstätte auf. Der Führer gibt aber eine gute Beschreibung des Ortes: «[...], dans une site pittoresque, sur un rocher à pic, se trouve Bomarzo, [...]», Baedeker 1897

6 Dabei entstanden zahlreiche Foto- und Filmaufnahmen. Diese hätten wertvolles Material für eine Rekonstruktion liefern sollen, sind heute aber unauffindbar. Anekdoten zufolge soll aber ohnehin Dalí und nicht die Skulpturen die Bilder dominiert haben.

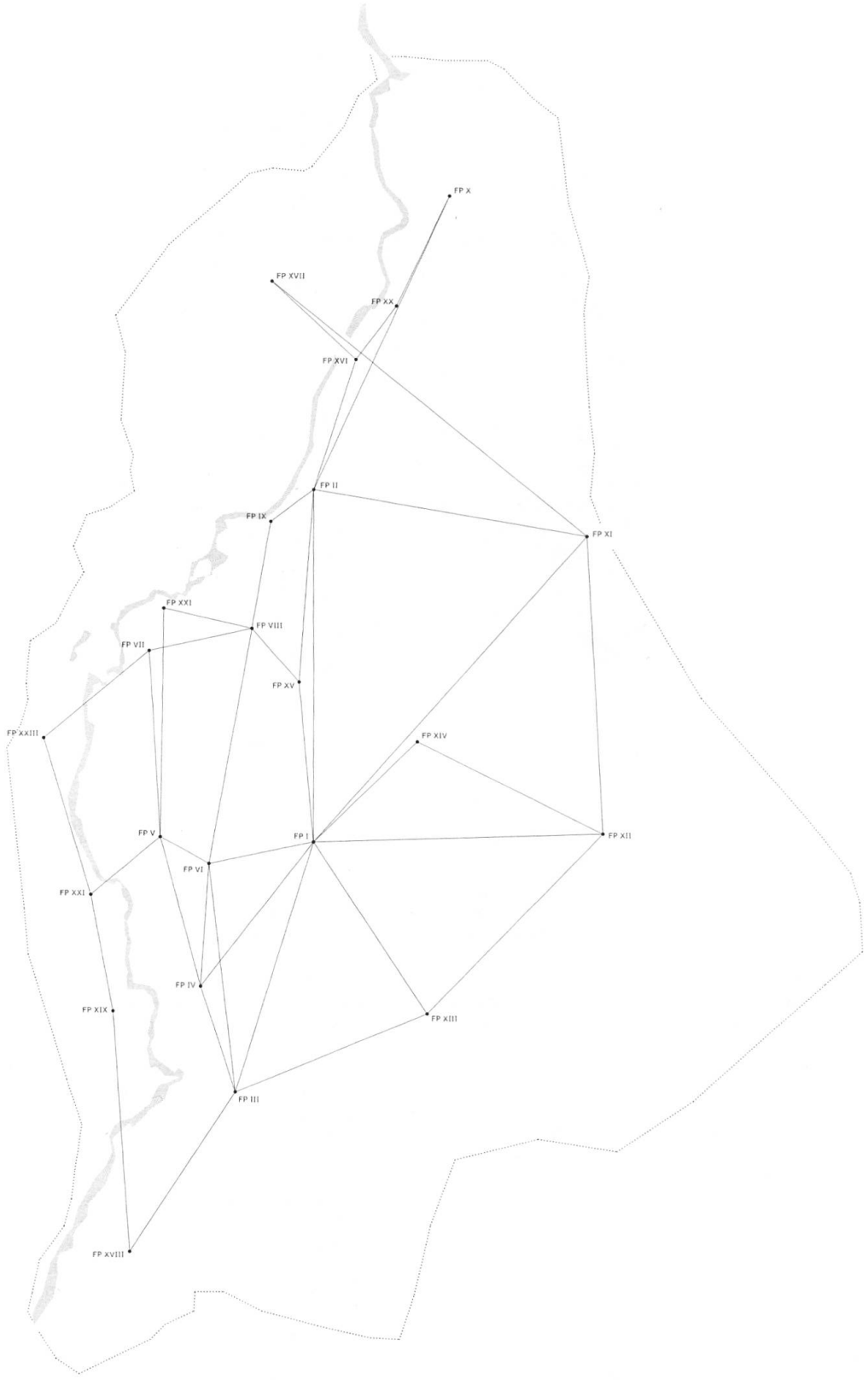
7 André Pieyre de Mandiargues (1909–1991), Jean Cocteau (1889–1963), vgl. www.euronet.nl/users/koolberg/

8 Bei der Wiederentdeckung des Gartens um 1950 kursierten angeblich einige Volksmythen über seinen Ursprung. Eine Geschichte nennt die Türken als Schöpfer des Wäldchens, eine andere berichtet über ein versunkenes Schloss im Waldboden des Gartens, vgl. dazu Pieyre de Mandiargues 1957

9 «Ein Licht auf die noch in den frühen fünfziger Jahren vorherrschende Ahnungslosigkeit in Bezug auf den Garten wirft der Umstand, dass der gegenwärtige Besitzer Giovanni Bettini, das gesamte Gelände unter dem üblichen Quadratmeterpreis mit dem Argument kaufen konnte, dass Landwirtschaft dort wegen der Skulpturen behindert sei (Auskunft von Giovanni Bettini).», Bredekamp 1991, S. 3

10 Die nach 1954 begonnene Rekonstruktion wurde schon damals als denkmalpflegerisch problematisch getadelt (Lang 1957, S. 427–430). Beim Vergleich alter Fotos mit dem heutigen Zustand kann festgestellt werden, dass zahlreiche Stützmauern wieder erstellt, teilweise aber auch neu gebaut, Figuren versetzt und die Bepflanzung immer wieder verändert wurden.

11 Bredekamp bemerkt, dass möglicherweise «ein intuitiver, dichterischer Zugang seinen Geheimgehalt atmosphärisch eher gerecht werden kann als alle fachwissenschaftliche Akribie» und verweist auf einige, hier ergänzte Werke: Salvador Dalí(Die Verzückung des Heiligen Antonius von 1946), Manfredo Manfredi (Skizzen um 1955), André Pieyre de Mandiargue (Aufzeichnungen um 1957), Manuel Mujica-Lainez (Roman Bomarzo von 1967), Alberto Ginestras (Opernfassung von Mujica-Lainez Roman), Gerd Neumann (Skizzen um 1982, vgl. Miller 1982), ..., Bredekamp 1991, S. 4

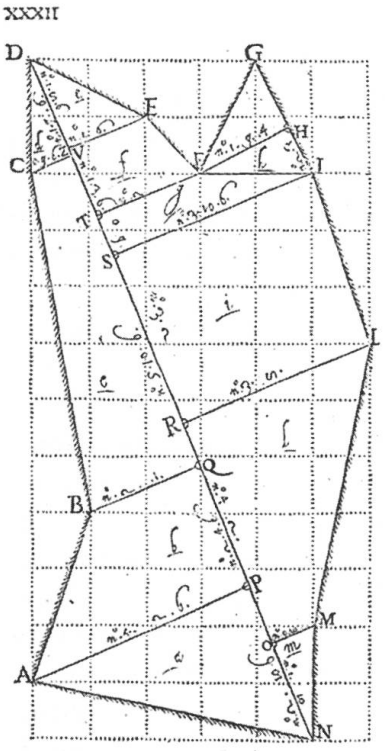


Karte des sacro bosco. Umriss des vermessenen Terrains mit Fixpunktnetz

KARTE

Die kartografische Sichtweise

Die Karte hat im Gegensatz zum Plan, der einen imaginierten Zustand vorwegnimmt und darstellt, immer den gegenwärtigen Raum zum Inhalt. Diese Eigenschaft war eine wichtige Voraussetzung für den Einsatz der Kartografie in den Untersuchungen zu Bomarzo. Der heutige, ruinöse Zustand des Gartens sollte festgehalten und jeder rekonstruierende Blick, wie er teilweise bei kunsthistorischen Betrachtungen vorkommt, vermieden werden.[12] Von Anfang an war klar, dass es unmöglich ist, ein vollständiges Bild zu erhalten, weil nichts im Garten auf eine geschlossene räumliche Komposition hindeutet. Vielmehr interessierte, was von den in der Kunstgeschichte beschriebenen Intentionen Orsinis übrig geblieben ist. Dabei galt es, auch die neuesten Veränderungen, wie etwa rekonstruierte Teile, Versetzungen von Figuren und die ganze touristische Infrastruktur mit einzubeziehen, respektive als Teil des Gartens zu akzeptieren. Aus Zeitgründen konnte allerdings vieles davon nicht kartiert werden.[13]



Anleitung zur Landvermessung aus einem Lehrbuch des 16. Jahrhunderts

Die ‹kartografische Sichtweise› ist auch deshalb ein geeignetes Mittel zur Beschreibung, weil sie in ihrer Absicht und Aussage vorerst neutral und objektiv ist, den Blick weit zurück wirft (nicht im zeitlichen Sinn) und nebst dem Überblick (Geländeform) immer auch die Details mit einschliesst; in der Kartographie gibt es grundsätzlich keine Grenzen bezüglich der verwendeten Datenfülle. Die Karte ist deshalb eines der umfassendsten und reichsten Darstellungsmittel. Dennoch kommt sie mit relativ wenigen graphischen Mitteln aus Linien für Unterscheidungen und Namen für Bezeichnungen.

Umfassend ist die Karte zudem, weil sie Paradoxien vereint.[14] Sie ist sowohl ‹abstrakt›, indem sie als überprüfbares Modell der Wirklichkeit und mit einer geometrischen Grundrissdarstellung wissenschaftliche Rationalität besitzt (Höhenkurven, Lage einzelner Objekte im Raum), als auch ‹bildhaft›, indem sie dem Betrachter eine räumliche Vorstellung, ja sogar Atmosphäre vermittelt (Farben, Schatten, Figurenansichten). Zudem vermag sie den Gegensatz von ‹Subjekt› (Betrachter) und ‹Objekt› (abgebildeter Gegenstand) weitgehend aufzulösen. Als Betrachter steht man bei der Lektüre nicht wie bei einem Bild ausserhalb, sondern innerhalb des modellhaft dargestellten Raumes. Die Karte reizt den Betrachter zu ‹gedanklichen Spaziergängen›, der so zu einem Bestandteil des dargestellten Raumes wird und als Akteur am Schauspiel der Landschaft teilnimmt. Sie stellt eine Art mentale Wanderkarte dar, die das physische Erleben des Raumes – das für das

Verständnis von Bomarzo von grosser Bedeutung ist – repräsentiert. Wie viel der Betrachter auf seinen ‹Gedankengängen› erlebt, und was er entdeckt, ist weder vorgegeben noch abzusehen. Die Karte gleicht deshalb einem offenen Kunstwerk. Nebst dem Gestaltcharakter verfügt die Karte auch über einen ‹Prozesscharakter›, der im Zusammenhang mit Bomarzo wichtig erschien. Die Karte lotet dabei das Verhältnis von Festschreibbarem (Fülle von Daten, Vollständigkeit) und nicht Festschreibbarem (Unmöglichkeit einer totalen Wiedergabe der Wirklichkeit) aus. Sie dient dazu, «die Unbestimmtheit richtig und unverfälscht darzustellen».[15] Die ‹kartografische Sichtweise› und die Karte zur Darstellung von Ereignissen im Raum sind deshalb geeignet für eine synthetische Betrachtungsweise von Landschaft und Kunst.
Weiter war anregend, dass die Landvermessung und Kartenherstellung in der Renaissance mit der Wiederentdeckung der antiken, ptolemäischen Kartographie neue Bedeutung bekam. Sie wurde nicht nur als Mittel einer ingenieurmässigen Landvermessung, sondern auch als Kunstform in zahlreichen Werkstätten zur Hochblüte entwickelt.

Geländevermessung

Aufgrund der Absicht, mittels Karten die Landschaft zu beschreiben und deren Bedeutung für den ‹sacro bosco› zu klären, stand zu Beginn der Arbeit eine detaillierte Geländeaufnahme des Terrains. Dieses Vorgehen erlaubte, den empirischen Zugang in einem ersten Schritt auf eine rationale, naturwissenschaftliche Basis (Vermessung, Berechnung, Modellbildung) abzustellen. Am Anfang der Vermessungsarbeit stand die Erstellung eines ‹physischen›, das heisst materialisierten Fixpunktnetzes. Bei einem ersten Rundgang durch das Gelände wurden mögliche Fixpunkte bestimmt, wobei zu berücksichtigen war, dass von jedem potentiellen Fixpunkt Sichtverbindungen zu mindestens zwei anderen Fixpunkten bestanden. Geeignet für Fixpunkte sind Erhebungen und Geländekanten. Ist das Terrain bewegt, wird das



Netz dichter, bei flachem Gelände genügen wenige Punkte. So gab bereits das Fixpunktnetz erste Aufschlüsse über die Struktur des Terrains. In einem zweiten Schritt wurden die mit Pflöcken und Metallröhrchen im Gelände markierten Fixpunkte vermessen und in ein ‹virtuelles› Fixpunktnetz übertragen; durch das Einmessen einer Richtung mit zwei zentral im Garten gelegenen Punkten[16] wurde das Koordinatennetz festgelegt. Als Messinstrument diente ein Tachimeter (Winkel- und Distanzmessgerät), der von einem Feldcomputer über eine Vermessungssoftware angesteuert wird.[17] Dies erlaubte, die Koordinaten der eingemessenen Punkte direkt digital zu speichern und die Geländeaufnahme laufend auf dem Bildschirm in Planform oder als dreidimensionales Modell zu überprüfen, um bei unzureichender Punktdichte gegebenenfalls zu ergänzen. Diese Methode ermöglichte ein effizientes und genaues Arbeiten. In zehn Arbeitstagen konnten mehr als 3500 Geländepunkte[18] zum Aufbau des Geländemodells und der daraus resultierenden Höhenkurvenkarte aufgenommen werden.[19]



Bei der Vermessung des Geländes dienten die Fixpunkte jeweils zur Aufstellung des Tachimeters und zur Orientierung des ‹virtuellen› Fixpunktnetzes. Von jedem Fixpunkt aus galt es dann, alle im sichtbaren Bereich liegenden Elemente aufzunehmen. Dazu zählten der Boden (Erdreich, Fels), Mauern, Treppen, Figuren, Architekturen sowie markante Bäume und Sträucher. Entsprechend dieser Kategorisierung wurden in der Vermessungssoftware Ebenen eingerichtet, um den jeweils aufgenommen Punkt seiner Zugehörigkeit nach abzuspeichern. Es hatte sich gezeigt, dass die im Voraus gesetzte Struktur nur schwierig einzuhalten war. Oftmals war unklar, ob ein aufgenommener Punkt Teil eines Felsens, einer Mauer, Treppe oder gar Skulptur war. Das Speichern einer Punktkoordinate in die vorgegebene Ebenenstruktur war deshalb teilweise zufällig. Die Feststellung, dass die Grenzen zwischen den definierten Kategorien fliessend waren und eine eindeutige Zuordnung der Elemente erschwert wurde, war ein erster und wichtiger Hinweis auf das Wesen des Gartens. Schliesslich wurden alle aufgenommenen Punkte in die Berechung des Geländemodells miteinbezogen.

Für die Aufnahme eines Punktes musste ein Reflektor auf einem Stab senkrecht auf den zu vermessenden Punkt aufgestellt werden. Der Sichtbezug zum Tachimeter war sicherzustellen, wozu unter Umständen eine Verlängerung des Reflektorstabes zu Hilfe genommen werden musste. Schliesslich war der Reflektor vom Tachimeter aus anzupeilen, um dann, ausgelöst über die Vermessungssoftware, das Messsignal (elektromagnetischer Impuls) des Tachimeters auszusenden. Aus dem Winkel und der Distanz (errechnet über die Dauer des zurückkehrenden Signals) zwischen Tachimeter und Reflektor wurden dann vom Computer die Koordinaten errechnet.[20]

Bei der Wahl der Geländepunkte war darauf zu achten, dass diese im Verbund die Oberfläche des Terrains oder eines Objektes im Modell möglichst gut nachzeichnen. Eine Mulde beispielsweise setzte sich zusammen aus einem Punkt an der tiefsten Stelle der Senke und weiteren, am umgebenden, oberen Rand. Eine Mauer wurde durch zwei Reihen von Punkten modelliert, eine entlang der Fusskante und eine entlang der Oberkante. Bei bewegtem Terrain musste – gleich dem Fixpunktraster – die Punktdichte höher sein als bei ebenem Gelände. Die Abstände zwischen zwei Punkten variieren deshalb beträchtlich; der durchschnittliche Punktabstand beträgt etwa drei Meter. Einzelne, klar identifizierbare Figuren, sowie markante Bäume wurden mit einem oder zwei Fusspunkten im Modell festgehalten. Treppen wurde mit jeweils zwei Punkten am untersten und obersten Tritt aufgenommen.[21] Die Architekturen wurden durch einige Punkte des Grundrissumrisses festgehalten.

Kartierung

Zeitgleich mit der Vermessungsarbeit des Geländes sollte auch all jenes von der Landschaft aufgenommen und festgehalten werden, was die geodätische, rein topografische Vermessung

nicht erfassen kann. Skizzen, Fotografien, Notizen und ein Inventar dehnten die Kartierung auf weitere Aspekte der Landschaft und der Gartengestaltung aus.
In einem ersten Durchgang galt es, das Gelände in spezifische Räume zu unterteilen und diese in Skizzen festzuhalten.[22] Diese Gliederung diente nicht nur als Arbeitshilfe, sondern hatte bereits analytischen Charakter. Wichtigste Anhaltspunkte für die Gliederung waren die Unterscheidung in freies und bewaldetes Gelände, die Raum definierenden Elemente (topografische Bewegungen, markante Bäume, Felsen, Mauern und so weiter), die Art der Vegetation sowie die Bodenbeschaffenheit (Waldboden, Grasland, Wasser, feucht/trocken). In den unterteilten ‹Kammern› wurden daraufhin die für den Raum relevanten Leitpflanzen bestimmt und deren geschätzte Masse (Stamm, Krone, Gesamthöhe, Höhe der Krone über Boden) in einem Pflanzplan vermerkt, um später für die Kartenherstellung verwendet zu werden. Die Bodenbedeckung und die Sichtbarkeit des Himmels der verschiedenen Räume wurden zudem fotografisch festgehalten.
Weitere Fotografien dokumentieren die bearbeiteten Felsen und Skulpturen. Der Umstand, dass immer wieder neue Felsen mit Bearbeitungsspuren entdeckt wurden, war ein weiterer interessanter Hinweis für die Beurteilung des Gartens. Alle Skulpturen wurden mit einer Messlatte fotografiert, um die Bilder nachträglich im Computer zu skalieren und für die Karte verwendbar zu machen. Massaufnahmen mit der Messlatte ergänzten weiter den Datenbestand der Kartierung.

Kartenherstellung

Die in knapp zwei Wochen an Ort gesammelten Daten der Geländevermessung und der übrigen Kartierungsarbeit bildeten umfangreiches Rohmaterial für die Erarbeitung der Karte nach der Rückkehr in Zürich. Das Zeichensystem, welches dabei entworfen wurde, erlaubte die gesammelten Daten und die gewonnenen Erkenntnisse umfassend darzustellen. Es erschien wichtig, einen möglichst hohen Informationsgehalt anzustreben. Neben der Linienzeichnung des Höhenkurvenplans und unterschiedlicher Beschriftungen zur Bezeichnung einzelner Gegenstände und Orte, waren bei der Flächendarstellung Transparenz sowie Schärfe und Unschärfe wichtige graphische Mittel, die insbesondere zur Darstellung des ruinenhaften Zustandes der Anlage geeignet erschienen.
Mauern und Treppen wurden in einem Zeichenprogamm konstruiert, letztere unter Zuhilfenahme von Massaufnahmen der einzelnen Tritte mit der Messlatte sowie Fotografien. Die Grundrissdarstellungen der Architekturen sind ebenfalls im Zeichenprogramm entstanden, wobei beim ‹Schiefen Haus› und dem ‹Tempietto› zusätzlich auf bestehende Grundrissaufnahmen zurückgegriffen wurde.[23] Die Positionen der Figuren wurden mit zwei oder drei Punkten eingetragen, sodass deren Lage und Orientierung eindeutig definiert ist. Die Figurenansichten sind Überzeichnungen der erwähnten Fotografien. Mit der Umlegung in den Grundriss wird deren Ausrichtung und Wirkung auf den Raum angezeigt. Die Ansicht der ‹grossen Vase› wurde beispielsweise viermal abgelegt, weil sie frei im Raum steht und allseitig wirkt.[24] Die Umrisse der Bäume und Baumgruppen wurden frei gezeichnet. Sie basieren auf den geschätzten, im Pflanzplan vermerkten Kronendurchmessern. Die Farbigkeit des Bodens zeigt dessen Beschaffenheit an. Dunkle und intensive Farben stehen für feuchte Böden, hellere und schwache für trockene Bereiche. Grüne Farbtöne zeigen an, wo der Boden mit Vegetation bedeckt ist, braune stehen für Waldboden, grau meint felsigen Grund oder Kies; der Bach ist blau dargestellt. Die Inschriften wurden aus der Literatur übernommen[25] und in roten Grossbuchstaben in ihrer tatsächlichen Ausrichtung eingetragen.
Die Karte hat den Massstab 1:500 und ist nicht nach Norden sondern nach Süden ausgerichtet. Die Südausrichtung hat zur Folge, dass der Hang zum Kartenleser hin abfällt. Um den räumlichen

Eindruck der Karte zu stärken, wurden Schatten eingeführt. Dabei handelt es sich um eine Südwest-Beleuchtung, sodass die Schatten mit dem abfallenden Terrain zusammengehen. Weiter wurden für einen erleichterten Einstieg in ‹Gedankengänge› durch den Garten bestimmte Räume mit Namen bezeichnet, wie zum Beispiel ‹Tiefgrüne Insel› oder ‹Kampfzone›. Die Karte soll als Lesehilfe dienen, den ‹sacro bosco› sinnlich-räumlich zu erfahren.

12 In der Karte von Bredekamp wurden beispielsweise der See rekonstruiert dargestellt oder Figuren an ihrer angeblich ursprünglichen Position eingezeichnet, Bredekamp 1991
13 Wie beispielsweise Umzäunungen, Abfallkübel, die Nachtbeleuchtungsanlage u. a.
14 Vgl. Reichert 2003
15 Ludwig Wittgenstein, zitiert nach Reichert 2003
16 Für den erstgewählten Punkt müssen Ursprungskoordinaten eingegeben werden. Wir wählten Koordinaten, die sicherstellten, dass kein zu vermessender Punkt Negativkoordinaten erhalten würde und die X-und-Y-Koordinaten nicht zu verwechseln sein würden (Ursprung 2200/1100/100).
17 Die verwendete Vermessungssoftware heisst Penmap und der Tachimeter ist ein Modell der Firma Leica.
18 Wozu nicht nur die eigentlichen Bodenpunkte zählen, sondern beispielsweise auch die Fusspunkte von Figuren oder Bäumen, welche ebenfalls für die Berechnung der Höhenkurvenkarte verwendet werden konnten.
19 Bei der Planung der Geländeaufnahme in Zürich und bei der Arbeit vor Ort haben Simon Lutz und Peter Staub, zwei Studenten der Geomatikingenieurwissenschaften der ETH, ihr technisches Wissen beigesteuert und bei der praktischen Umsetzung mitgeholfen.
20 Die Reflektorenhöhe war vor dem Messen als Korrekturwert in der Vermessungssoftware einzugeben.
21 Die Stufen der einzelnen Treppen wurden mit der Messlatte vermessen.
22 Die professionelle Unterstützung des Gärtnermeisters Felix Brünger war dafür sehr hilfreich.
23 Wir haben die bei Fasolo publizierten Grundrisse vom ‹Schiefen Haus› und dem ‹Tempietto› überzeichnet, mit eigenen Massaufnahmen überprüft und in die von uns vermessenen Umrisse eingefügt, Fasolo 1955
24 Es handelt sich allerdings immer um dieselbe Ansicht. Die Vasen, Eicheln und Pinien wurden ebenfalls nur einmal überzeichnet.
25 In der ersten, noch zweibändigen Ausgabe von Bredekamps Buch zu Bomarzo gibt es eine Übersicht aller Inschriften mit den vollständigen Übersetzungen, Bredekamp 1985



BEOBACHTUNGEN

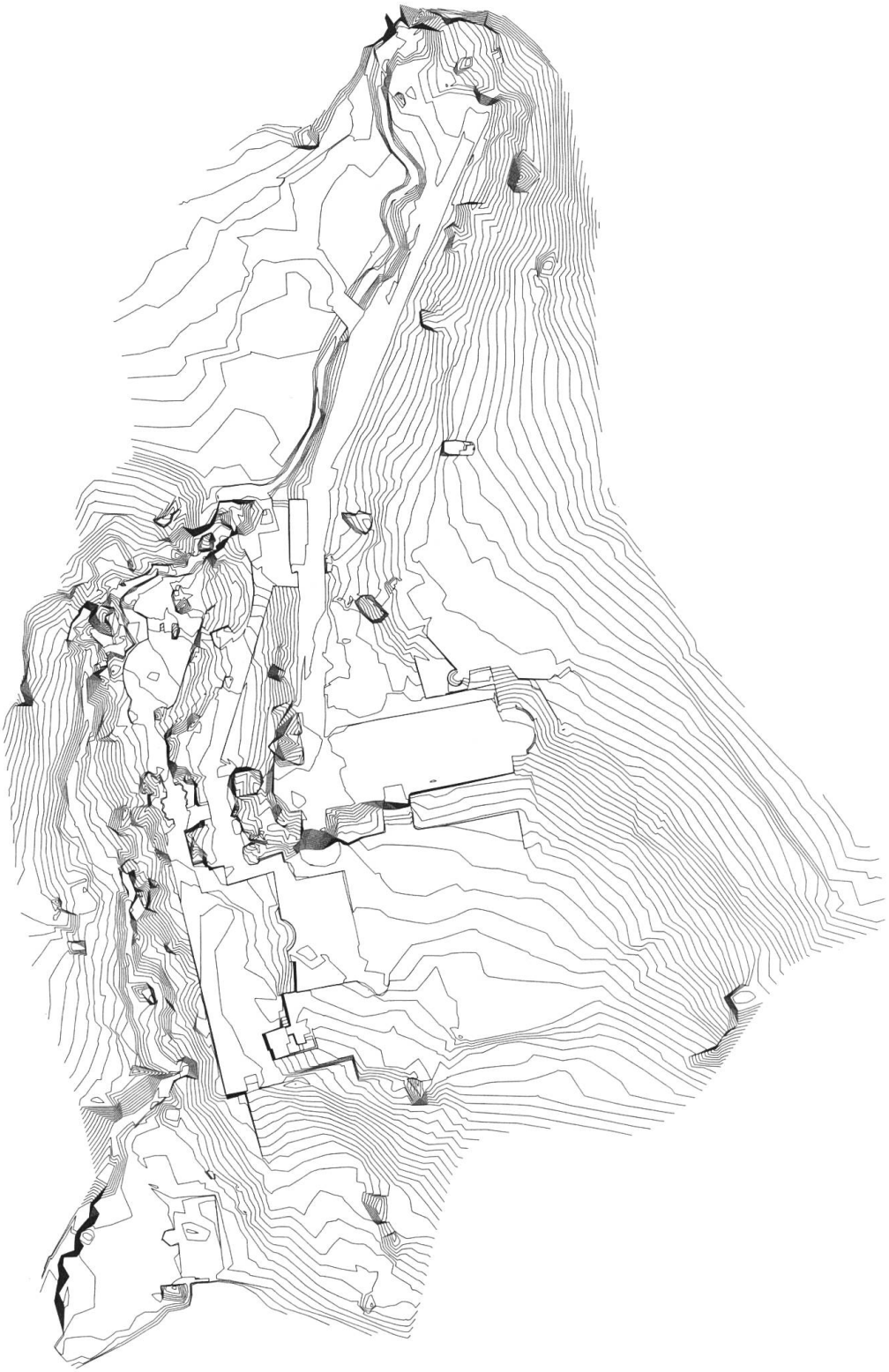
Das Arbeiten vor Ort, das regelmässige Begehen des Geländes, die Vermessungsarbeit und Kartenherstellung haben Eigenarten der Landschaft freigelegt, welche in Verbindung mit dem Wissen der Kunstgeschichte und der Mythologie neue Zusammenhänge im ‹sacro bosco› erschlossen.[26] Einige der entdeckten Motive 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

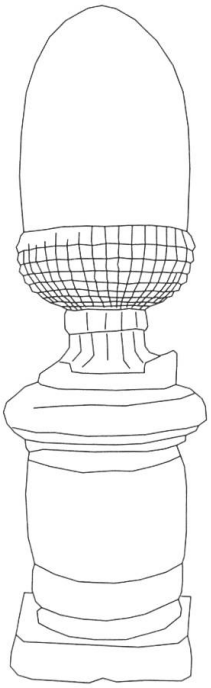
abgelegt hat und geruhsam zu warten scheint. Auch ‹Demeter› – die Erdgöttin – ist körperlich mit dem Untergrund verbunden. Der eine Fuss verschwindet unter dem Saum ihres Kleides in der Erde.
Noch deutlicher versinnbildlichen fragmentarisch behauene Felsen die Unschärfe zwischen Geschaffenem und Gewachsenem. 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

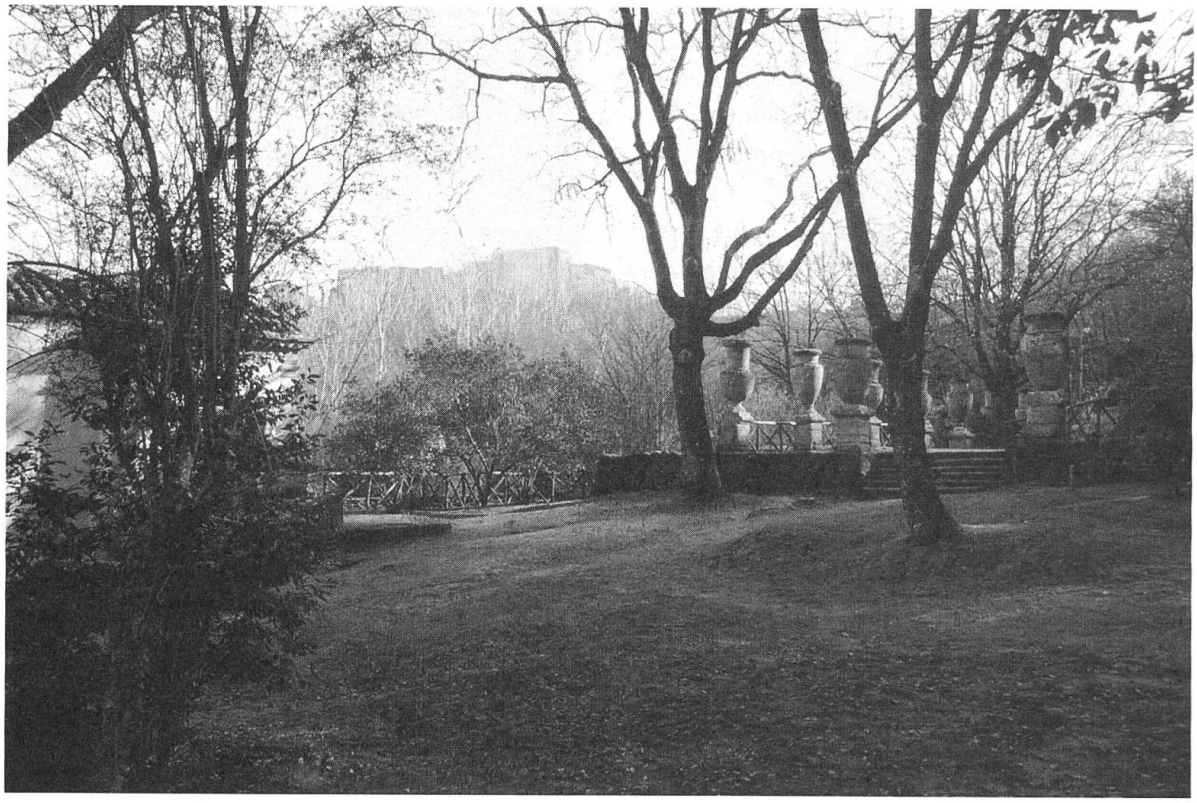
ber hockt die Schildkröte direkt an der Kante über dem Wasser, als ob sie – unbeirrt der lauernden Gefahren – sogleich ins Wasser gleiten möchte, um die Fama in eine fremde Welt zu tragen. Ihre Setzung im Terrain und der Bezug zum Wasser sind derart Sinn erfüllt, dass eine künstliche Platzierung zweifelhaft 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

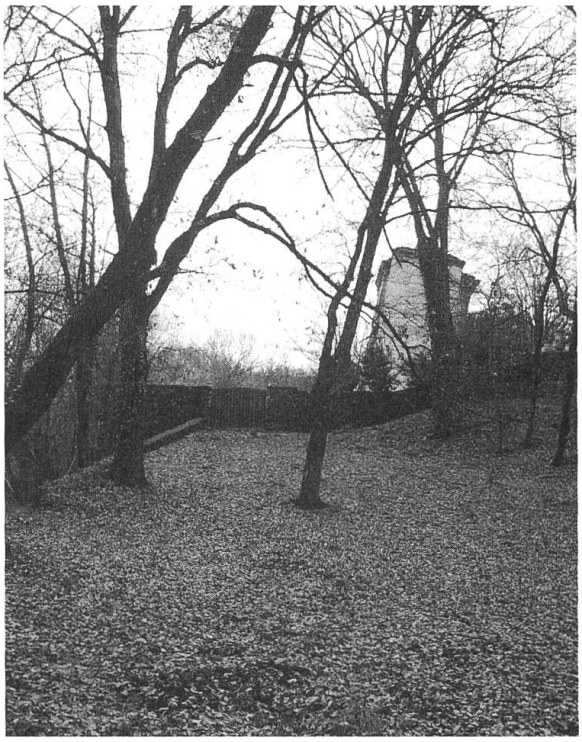


geschichte stehen zahlreiche Familienwappen, Bären als Familienembleme sowie ehrende Inschriften. Vicino Orsini konnte sich bei diesem Geschichtsbild auf die Vorarbeit des Humanisten Giovanni Nanni stützen,[61] glaubte aber in Savona auch eigene Indizien für die Entwicklungslinie seiner Familiengeschichte 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

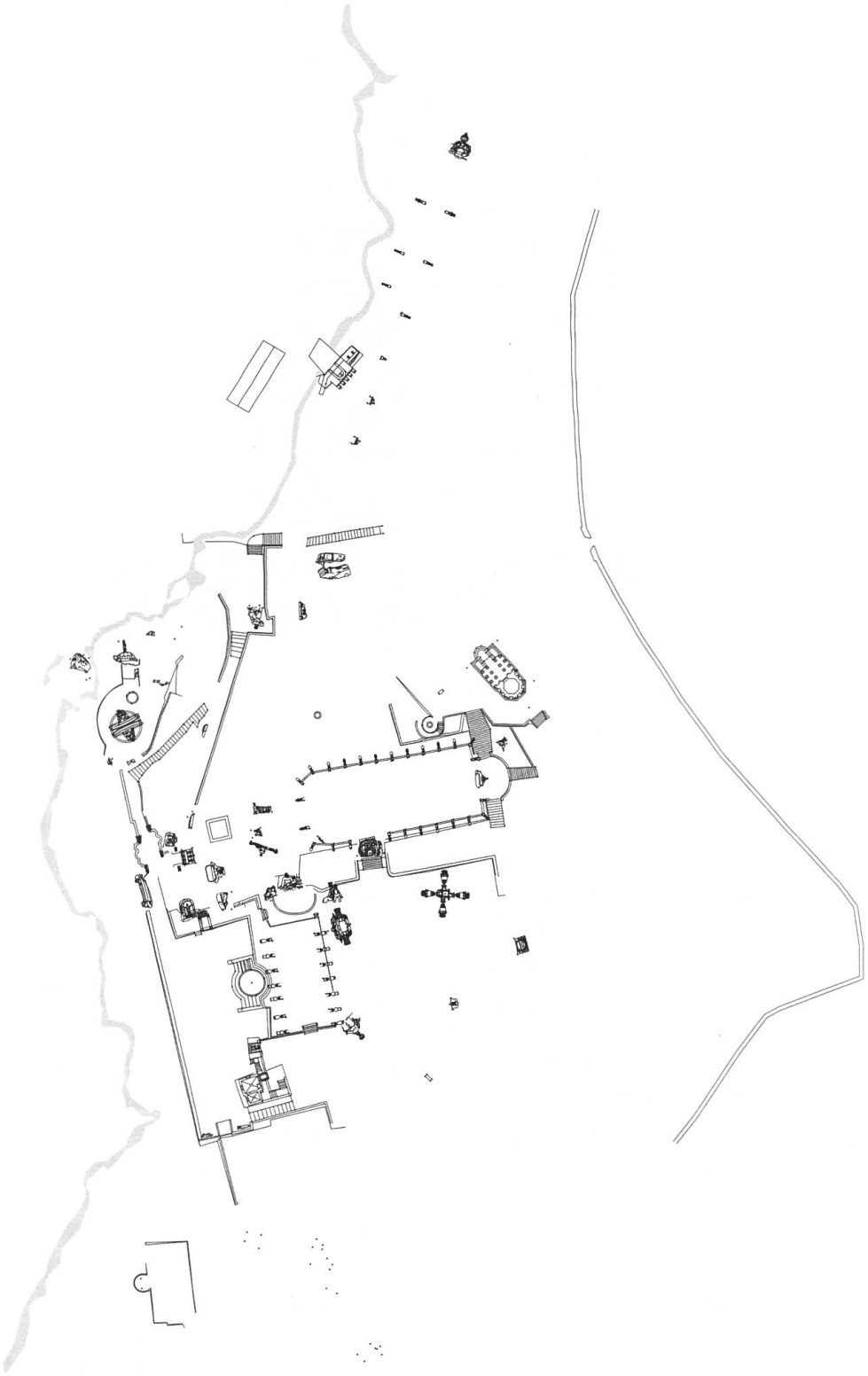


Das Schiefe Haus

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

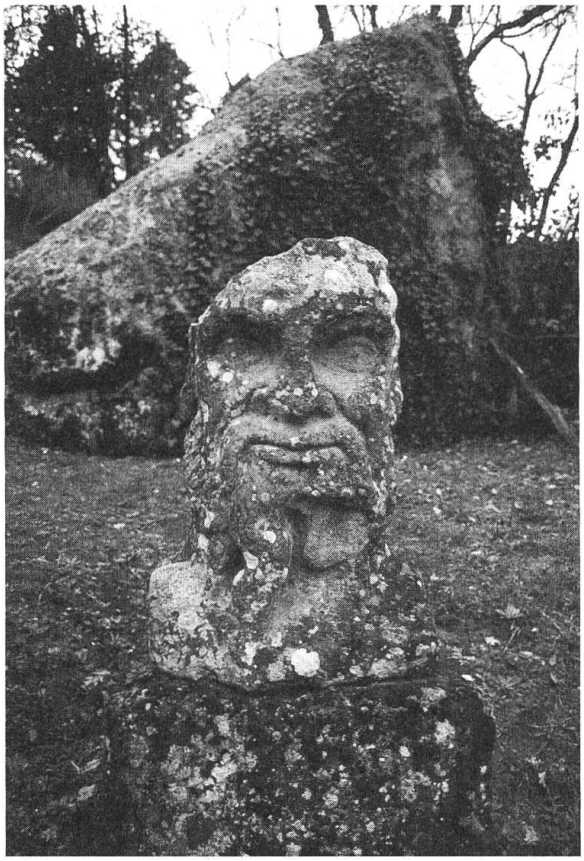


SCHLUSS

Vollendung als Ruine

Würdige Prachtgebäude stürzen,
Mauer fällt, Gewölbe bleiben,
Dass nach tausendjähr'gem Treiben
Tor und Pfeiler sich verkürzen
Dann beginnt das Leben wieder,
Boden mischt sich neuen Saaten,
Rank' auf Ranke senkt sich nieder;
Der Natur ist's wohl geraten.[84]

Johann Wolfgang von Goethe



In Goethes Gedicht zur Ruine hält dem Verfall ein Neubeginn die Waage. Menschliches Konstrukt und Vegetation, Kunst und Natur verschmelzen zu einer neuen Ganzheit, bei der man nicht mehr genau sagen kann, wo künstlich Geschaffenes aufhört und natürlich Gewachsenes anfängt. Die Szenerie wird gleichsam durch das Zusammengehen vollendet. Ähnliches kann auch im ‹sacro bosco› von Bomarzo beobachten: Die Spuren der Zeit – Verfall und Wachstum – die zur heutigen, ruinenartigen Erscheinung des Gartens führten, haben diesen nicht zerstört oder in seinem Wert vermindert, sondern erst vollkommen gemacht. Die aus denkmalpflegerischer Sicht problematischen Rekonstruktionen und die touristische Instandstellung wie die Umzäunungen haben daran nichts geändert, sie sind – als Anpassungen an die Bedürfnisse unserer Zeit – vielmehr eine weiterführende Entwicklungen im nie endenden Prozess der ‹Wandlungen›.
Auch wenn Orsini in seinen letzten Lebensjahren angeblich mit schrillem Farbauftrag und mit Nachforschungen zu besonders haltbaren Lacken die Figuren über seinen Tod hinaus lebendig halten wollte,[85] so muss er während der Schöpfung des Gartens doch die Ahnung gehabt haben, dass der gestaltete Garten erst mit dem Vergessen vollendet wird. Der lebenslange Entstehungsprozess wird diese Ahnung begünstigt haben. Wesentliche Voraussetzung ist die ‹Wandlung› der vorgefundenen, rauen Landschaft in einen Garten, die den landschaftlichen Wesenskern erst richtig freilegte; anstelle einer Imitation und Idealisierung von Natur, wie sie der zeitgenössische Kanon der Gartenkunst vorsah. Die Inbesitznahme durch die umgebende Vegetation nach Orsinis Tod war mit dem Belassen des Eichenwaldes schon vorweggenommen, steht doch der Wald für das Endstadium jeder Verwilderung.[86]
Das Gestaltungsprinzip der Wandlungen erlaubte zudem das Zusammenführen von Elementen der Natur und der Kunst bis hin zur Auflösung der Grenze im ‹Naturkunstwerk›. Damit kann poten-

tiell alles in der Natur zu Kunst werden. Die Landschaft des ‹sacro bosco› wurde magisch aufgeladen und für jede Veränderung wie auch jede Interpretation geöffnet. Dazu gehören neben den Prozessen der Verwilderung, Verwitterung und Erosion auch die angesprochenen Rekonstruktionen, durch die der Garten nichts von seinem rätselhaften und wunderbaren Charakter eingebüsst hat, wie jeder der zahlreichen Besucher bestätigen würde.

Die Ruine als «etwas, das ausserhalb der Zeit steht»[87] und als diejenige Kunstform, welche in ihrem Wesen der Natur am nächsten steht, stellt das ‹Naturkunstwerk› schlechthin dar und wirkt einerseits als eine Art Katalysator im Verfallsprozess der Vervollkommnung, andererseits nimmt sie den Zustand der Vollendung vorweg.

Das Subjektive, Fragmentarische und Undefinierte in der Struktur des Gartens, die räumlichen und inhaltlichen Beziehungen der einzelnen Figurengruppen und letztlich die Ausgestaltung der Architekturen und Skulpturen besitzen schon soviel Eigenschaften der Ruine, dass der Garten bereits in seiner ursprünglichen Anlage als eine ‹Ruinenlandschaft› verstanden werden kann – wie sie möglicherweise durch die Ruinenlandschaften in der Hypnerotomachia Poliphili inspiriert wurde.

Jedenfalls scheint der offene, vieldeutige Charakter und die fragmentarische räumliche Struktur der Anlage die Verwilderung und Verwitterung als produktive Prozesse erst ermöglicht zu haben. Die errichteten Strukturen wurden erst im Verlaufe der Jahrhunderte mit der einsetzenden Verwilderung voll zur Geltung gebracht.[88] Der Erbauer Orsini schuf damit «von der Vergänglichkeit ein unvergängliches Bild»[89] und hat seinen Garten – wie auch sich selbst – vor dem Vergessen bewahrt: Er muss von der «Ewigkeit der Trümmer» gewusst haben.[90] Im Zustand der Ruine überlebt der Garten, bedeckt von einer Schicht grünem, lebendigem Staub.

84 Goethe, Trunz 1948 , I, S. 374
85 Bredekamp 1991, S. 55f
86 Loidl-Reisch 1986, S. 104
87 Assmann/Gomille/Rippl 2002
88 Loidl-Reisch 1989, S. 18 – 23
89 Brockes 1739, zitiert nach Stadler 2002
90 Walter Benjamin, zitiert nach Stadler 2002

ANHANG

English summary

Bomarzo: completion as a ruin

Würdige Prachtgebäude stürzen
Mauer fällt, Gewölbe bleiben,
Dass nach tausendjähr'gem Treiben
Tor und Pfeiler sich verkürzen
Dann beginnt das Leben wieder,
Boden mischt sich neuen Saaten,
Rank' auf Ranke senkt sich nieder;
Der Natur ist's wohl geraten.[1]

Johann Wolfgang von Goethe

In Goethe's poem, decay and a new beginning balance each other. Human construct and vegetation, art and nature blend into a new totality, about which it can no longer be said exactly where the artificially created part ends and the naturally grown one begins. Joining the two brings the scenery to completion, as it were. Something similar can be observed in the sacro bosco of Bomarzo (from 1540 to 1583): the traces of time, the decay and the growth that led to the garden's ruinous appearance today have not destroyed but actually completed it. This is what distinguishes Bomarzo.

The prerequisite for reading the garden this way is a point of view that tries to overcome the traditional antagonism between nature and culture. It seeks to find a trans-disciplinary form of description. The history of parks and gardens is gauged primarily according to historical and aesthetic categories such as ideal plans, stylistic concepts and social backgrounds. It excludes landscape elements and natural processes. Conversely, the natural sciences disregard not only the cultural coding of their objects of study but also the historical and social dynamics. A cartographic view and the surveying and mapping done on site make it possible to grasp the landscape both physically and in terms of atmosphere in its totality and present-day appearance.

In Bomarzo the existing little wood with rugged boulders embedded in it was transformed into a natural work of art instead of into the imitation and idealisation of nature that the contemporary canon of garden design called for. Unrealistically huge sculptures were carved to varying degrees of completeness out of the boulders available on site. Every natural form has the potential for being an art form and vice versa. Set down in an inscription, the central riddle for the visitor consists of deciding whether nature is here pretending to be art (inganno) or art is imitating nature (arte). The solution, however, seems impossible: the fragmentary aspect of the garden's spatial structure, even in the realisation of the architectural elements and sculptures, has so many of the qualities of a ruin that already the original grounds, which anticipated a ruin's inseparable unity of nature and art, can be understood as a landscape of ruins. Over the centuries, the built structures became fully effective once overgrown. Orsini, who had the garden built, thus created an image of transience that was immortal and kept his garden from being forgotten. The garden survives in its ruined state, covered with a layer of live green dust.

1 Goethe's poem states that grand splendid buildings collapse, walls fall down, vaults remain, and, after a thousand years have passed, gates and pillars become shorter and shorter. But then life begins again, new seeds mix with the soil, vines upon vines hang down over everything and for nature all turns out well.

Résumé français

Bomarzo: Aboutissement en forme de ruine

Würdige Prachtgebäude stürzen
Mauer fällt, Gewölbe bleiben,
Dass nach tausendjähr'gem Treiben
Tor und Pfeiler sich verkürzen
Dann beginnt das Leben wieder,
Boden mischt sich neuen Saaten,
Rank' auf Ranke senkt sich nieder;
Der Natur ist's wohl geraten.[1]

Johann Wolfgang von Goethe

Dans le poème de Goethe, le déclin et le renouveau se contrebalancent. Les constructions érigées par l'homme et la végétation, l'art et la nature fusionnent pour former une nouvelle entité; les limites entre artefact et formes végétales ne se laissent plus déterminer avec précision. Le décor est parachevé par cet entrelacement. Dans le sacro bosco de Bomarzo (à partir de 1540 jusqu'en 1583), des effets similaires peuvent être observés: les traces du temps — dégradation et croissance — qui ont façonné son aspect actuel de ruine, n'ont nullement détruit ce jardin mais, bien au contraire, l'ont parachevé. Ceci constitue la particularité du jardin de Bomarzo.
Le préalable à cette interprétation résidait dans un point de vue qui tente de vaincre l'antagonisme traditionnel entre la nature et la culture, par une description transdisciplinaire. L'histoire de l'art des jardins pose en premier lieu ses jalons à travers des catégories de termes historiques et esthétiques, tels que plans idéaux, concepts stylistiques et contextes sociaux, elle exclu par contre les éléments paysagers et les processus naturels. Inversement, les sciences naturelles négligent la codification culturelle de ses objets d'étude ainsi que la dynamique historique et sociale. Une vue cartographique ainsi qu'un relevé et travail de cartographie sur place ont permis d'appréhender, dans sa globalité et son aspect actuel, le paysage sur le plan physique et des ambiances.
Au lieu d'une imitation et d'une idéalisation de la nature telle qu'elle était de mise à cette époque dans l'art horticole, un bosquet existant à Bomarzo, parsemés de blocs de roche brutes et bien intégrés dans la végétation, fut transformé en «œuvre d'art naturel». Les sculptures, presque irréelles par leur envergure imposante, sont taillées dans les rochers à des degrés de précision variés. Chaque forme de la nature possède le potentiel d'une forme artistique et vice-versa. Une inscription sur place pose pour le visiteur l'énigme principale qui consiste à déterminer si la nature feint ici l'art (inganno), ou au contraire si c'est l'art qui imite la nature (arte). Une solution semble là impossible: l'aspect fragmentaire de la structure spatiale du jardin, qui se prolonge jusque dans la mise en forme des architectures et sculptures, a autant de qualités propres à la ruine que même l'aménagement d'origine anticipe déjà cette fusion entre nature et art et qu'il peut être compris comme un paysage de ruines.
Au fil des siècles, les sculptures installées atteignent leur pleine mesure, ceci à travers l'abandon du jardin qui retourne à l'état sauvage. De la sorte, le constructeur Orsini conçoit une image immuable de l'éphémère et épargne son jardin de l'oubli. A l'état de ruine, le jardin survit, recouvert d'une couche verte et vivante de poussière.

1 Le poème de Goethe dit que des édifices majestueux s'écroulent, des murs s'effondrent, des voûtes demeurent, et après un millier d'années, des portails et des pilastres se désagrègent. Mais ensuite la vie reprend, de nouvelles semailles se mélangent aux terres, vrille après vrille recouvre toutes choses et pour la nature tout tourne à son avantage.



Pflanzen in Bomarzo

Cupressus arizonica ‚Glauca' → *Blaue Zypresse* I
Acer campestre Feldahorn
Quercus pubescens → *Flaumeiche*
Quercus cerris → *Zerreiche*
Quercus ilex → *Steineiche* I
Prunus ssp. → *Kirsche*
Laurus nobilis → *Lorbeerbaum* I
Pyracantha coccinea → *Feuerdorn* I
Viburnum thinus → *Lorbeerschneeball* I
Ilex aquifolium → *Stechpalme* I
Castanea sativa → *Edelkastanie*
Ulmus ssp. → *Ulme*
Cedrus deodora → *Himalaya-Zeder* I
Corylus avellana → *Haselnuss*
Ostrya carpinifolia → *Hopfenbuche*
Polypodium vulgare → *Tüpfelfarn* I
Ruscus aculeatus → *Mäusedorn* I
Arbutus unedo → *Erdbeerbaum*
Cornus mas → *Kornelkirsche*
Hibiscus syriacus → *Eibisch*
Prunus laurocerasus → *Kirschlorbeere* I
Pinus pinaster → *Strandkiefer* I
Berberis thunbergii → *Berberitze* I
Hedera helix → *Efeu* I
Asplenium scolopendrium → *Hirschzungenfarn* I
Bellis perennis → *Gänseblümchen* I
Sedum reflexum → *Tripmadam* I (auf der Schildkröte)
Ficus carica → *Feige*
Asplenium scolopendrium → *Hirschzungenfarn* I
Symphytum grandiflorum → *Beinwell*
Carex pendula → *Riesensegge* I
Sambucus nigra → *Schwarzer Holunder*
Dryopteris filix-mas → *Wurmfarn*
Rubus fruticosus → *Brombeere*
Populus canadensis → *Pappeln weiss*
Sambucus nigra → *Schwarzer Holunder*

I Immergrün
ssp. steht für eine undefinierte Art, vermutlich domestica



Figuren und Architekturen in Bomarzo[1]

1 Grosser Brunnen
2 Volutenbrunnen
3 Löwin mit menschlichem Kopf (Sphinx)
4 Schiefes Haus mit Wappenbär
5 Theater mit Obelisken
6 Altes Männergesicht (Pan)
7 Stehende Frau mit Muschel (Isis, Aphrodite)
8 Barkenbrunnen
9 Nische mit weiblichen Figuren (Nymphäum)
10 Drei nackte Frauen von hinten (Grazien)
11 Zweiter Löwe mit Kugel
12 Säulenstumpf
13 Baumstumpf
14 Brunnen mit beflügeltem Pferd (Pegasos)
15 Fischkopf mit aufgerissenem Maul (Orke)
16 Schildkröte mit weiblicher Figur (Fama)
17 Kampfszene zwischen Mann und Frau (Roland und Amazone)
18 Unteres Stauwehr
19 Oberes Stauwehr
20 Begehbarer Menschenkopf mit hohler Weltkugel auf dem Haupt (Aztekische Maske)
21 Bearbeiteter Felsen
22 Bearbeiteter Felsen (künstliches Tempelgrab)
23 Bank mit Wappen
24 Tempel mit Gedenktafel
25 Aussichtsterrasse mit Sitznischen und Treppe
26 Dreiköpfiger Hund (Kerberos)
27 Frauenfigur in Empfangshaltung (Persephone)
28 Eicheln und Pinienzapfen
29 Bärenpaar
30 Frauenfigur mit Schlangenbeinen (Echidna)
31 Löwenpaar
32 Beflügelte Frauenfigur mit Drachenschwanz (Chimäre, Harpyie)
33 Höllenmaul
34 Banknische
35 Löwe (Goldenes Vlies)
36 Riesenvase
37 Mit Löwen kämpfender Drache
38 Elefant
39 Sitzende Frauenfigur mit Kindern (Demeter)
40 Sitzende Männerfigur mit Füllhorn (Pluton, Poseidon, Tiber)
41 Riesenfisch
42 Fragmente von Bauteilen
43 In Fels geschlagene Grotte mit Bank
44 Fragment einer Bank
45 Schlafende Frauenfigur (Psyche)
46 Turm (Etruskisches Turmgrab)
47 Relief (Jupiter, Ammon)
48 Zweiköpfige Büste (Janus)
49 Weibliche, liegende Figur
50 Steinring
51 Löwe mit Kugel
52 Liegende Zwitterfigur (Satyr)
53 Bearbeiteter Felsen
54 Relief einer Frauenfigur
55 Brunnen mit Relief
56 Bank beim Turm
57 vierköpfige Büste (Janus)
58 Frauenbüste (Herme)
59 Frauenbüste (Herme)
60 Frauenbüste (Herme)
61 Volutenbrunnen
62 vierköpfige Büste (Janus)
63 Fragmente von Bauteilen (Obelisken)
64 Gesicht in einer Steinplatte
65 Nische im Felsen
66 Nische im Felsen
67 Nischen im Felsen
68 Figur im Grossen Brunnen
69 Bank
70 Eingangsbau
71 Fragmente von Wasserleitungen aus Stein
72 Brücke zu schiefem Haus
73 Verlassenes Gärtnerhaus
74 Zugewachsenes Bassin vor dem Gärtnerhaus
75 Heute benutztes Gärtnerhaus
76 Hund
77 Bank
78 Fragmente von Bauteilen
79 Einzelne Vase
80 Liegende Zwitterfigur (Satyr)
81 Gekröpfte Doppelbank
82 Einzelne Vase
83 Löwin mit menschlichem Kopf (Sphinx)
84 Nische im Fels (Etruskergrab)
85 Steinring
86 Vasen

1 Die Nummerierung entspricht den in der Karte vewendeten Nummern.

Bibliografie

Jürgen Hohmuth, *Labyrinthe und Irrgärten*, München 2003

Dagmar Reichert, «Mapping. Kartographie in der Kunst», in: *Kunst-Bulletin* 9 (2003), S. 32–35

Gabriele Uerscheln/Michaela Kalusok, *Wörterbuch der europäischen Gartenbaukunst*, Stuttgart: Reclam, 2003

Susanne Kolter, *Die gestörte Form. Zur Tradition und Bedeutung eines architektonischen Topos*, Weimar 2002

Professur für Landschaftsarchitektur ETH Zürich (Hg.), Dieter Kienast, *Die Poetik des Gartens. Über Chaos und Ordnung in der Landschaftsarchitektur*, Basel/Berlin/Boston: Birkhäuser, 2002

Aleida Assmann/Monika Gomille/Gabriele Rippl (Hg.), *Ruinenbilder*, München: Fink, 2002

Maurizio Calvesi, *Gli incantesimi di Bomarzo. Il Sacro Bosco tra arte e letteratura*, Milano: Bompiani, 2000

Vergil, *Bucolica. Hirtengedichte*, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 1999

John Dixon Hunt, *Greater Perfections. The practice of garden theory*, London: Thames and Hudson, 1999

Joscelyn Godwin (Hg.), Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili. The Strife of Love in a Dream*, London: Thames and Hudson, 1999

Bodo GuthMueller/Wilhelm Kühlmann (Hg.), *Renaissancekultur und antike Mythologie*, Tübingen: Max Niemeyer, 1999

Maurizio Calvesi, *Il Sacro Bosco di Bomarzo*, Rom: Lithos Editrice, 1998

Jan Pieper (Hg.), *Ähnlichkeiten. Mimesis und Metamorphosen der Architektur*, Krefeld: Museum Haus Lange, 1996

Roswitha Stewering, *Architektur und Natur in der Hypnerotomachia Poliphili (Manutius 1499) und Die Zuschreibung des Werkes an Niccolò Lelio Cosmico*, Hamburg: Lit Verlag, 1996

Gulda Hinrichs, *Der heilige Wald von Bomarzo*, Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 1996

Simon Schama, *Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination*, München: Kindler, 1996

John Dixon Hunt, *The Italien Garden*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996

Regine Kather, «Gottesgarten, Weltenrad und Uhrwerk», in: *TightRope* 3 (1995)

Stefano Borsi, *Polifilo Architetto. Cultura architettonica e teoria artistica nell Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna*, 1499, Rom: Officina Edizioni, 1995

Robert Descharnes, Gilles Néret (Hg.), *Salvador Dalí 1904–1989. Das maerlische Werk. Band II. 1946-1989*, Köln: Taschen, 1993

Martin Warnke, *Politische Landschaften. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München: Carl Hanser Verlag, 1992

Horst Bredekamp, *Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist*, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1991

Jürgen Schulz, *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena: Franco Cosimo Panini Editore, 1990

Claudia Lazzaro, *The Italien Renaissance Garden*, New Haven/London 1990

Monique Pelletier (Hg.), *Géographie du Monde au Moyen Age et à la Renaissance*, Paris: Editions du C. T. H. S., 1989

Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facolta di Lettere, Instituto di Storia dell'Arte (Hg.), *Il Sacro Bosco di Bomarzo e le poetiche del terribile e del meraviglioso nell'età del Manierismo*, Rom 1989

Manfred Lurker, *Lexikon der Götter und Dämonen*, Stuttgart: Alfred Körner Verlag, 1989

Mario Praz, «Ansichten des Manierismus und des Barocks», in: *Der Garten der Sinne*, Frankfurt: Fischer, 1988

Marry A. Platt, *Il Sacro Bosco. The significance of Vicino Orsini's villa garden at bomarzo in the history of Italian Renaissance garden design*, Michigan 1988

Jan Pieper, *Das Labyrinthische. Über die Idee des Verborgenen, Rätselhaften, Schwierigen in der Geschichte der Architektur*, Wiesbaden: Vieweg, 1987

Gerhard Winklmeier, *Erforschung von Hangbewegungserscheinungen in flachliegenden vulkanischen Ablagerungen in Latium (Mittelitalien)*, München 1987

Cordula Loidl-Reisch, *Der Hang zur Verwilderung*, Wien: Picus, 1986

Bodo GuthMueller, *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim: Acta Humaniora, 1986

Torster Eggers, *Die Darstellung von Naturgottheiten bei Ovid und früheren Dichtern*, Paderdorn: Ferdinand Schöningh, 1984

Jan Pieper, «Gärten der Erinnerung. Im Sacro Bosco von Bomarzo», in: *Gärten der Erinnerung. Band 69*, 1984, S. 91ff

Norbert Miller, «Der verwunschene Garten des Vicino Orsini», in: *Daidalos* 3 (1982), S. 38–50

Christopher Thacker, «Dies endlose Labyrinth der Dunkelheit - Landschaftsgarten und Irrgarten», in: *Daidalos* 3 (1982), S. 59–69

Dorothea Schmidt, *Untersuchungen zu den Architekturekphrasen in der Hypnerotomachia Poliphili. Die Beschreibung des Venustempels*, Frankfurt am Main: Fischer, 1978

Maria Paola Baglione, *Il territorio di Bomarzo*, Rom 1976

Mario Praz, «I mostri a Bomarzo (1949)», in: *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Turin 1975, S. 76 ff

Jacqueline Theurillat, *Les Mystères de Bomarzo et des jardins symboliques de la Renaissance*, Genf 1973

Josephine von Henneberg, «Bomarzo: Nuovi dati e un'interpretazione», in: *Storia dell'arte* 12 (1972), S. 43 ff

Ernst Guldan, «Das Monsterportal am Palazzo Zuccari in Rom. Wandlungen eines Motivs vom Mittelalter zum Manierismus», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 32 (1969)

Eugenio Battista, *L'antirinascimento*, Milano 1962, S. 124 ff

Heinrich Dörrie, «Wandlung und Dauer. Ovids Metamorphosen und Poseidonios' Lehre von der Substanz», in: *Der altsprachliche Unterricht IV / 2* (1959), S. 95–116

Lang, «Bomarzo», in: *Architectural review* (1957), S. 427–430

Maurizio Calvesi, «Il sacro Bosco di Bomarzo», in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi I* (1956)

André Pieyre de Mandiargues, «Les Monstres de Bomarzo», in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell Architettura 7–9* (1955)

Colin Davidson, «Bomarzo», in: *Architectural review* (1954), S. 176–181

Ludwig Goldscheider (Hg.), *Leonardo da Vinci. Landschaften und Pflanzen*, London: Phaidon, 1952

Linda Fierz-David, *Der Liebestraum des Poliphilo. Ein Beitrag zur Psychologie der Renaissance und der Moderne*, Zürich 1947

Dank

Ohne die tatkräftige Hilfe und Unterstützung des Lehrstuhls für Landschaftsarchitektur und des Departementes der Geomatikwissenschaften der ETH Zürich wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. Insbesondere als das Projekt nach einem Zwischenfall in Rom zu scheitern schien, war ein Fortgang nur dank dem Engagement von Annemarie Bucher und Martina Voser vom Lehrstuhl für Landschaftsarchitektur und Irene Kim vom Departement der Geomatikwissenschaften und dem kurzfristigen Einsatz von Beatrice Mueller sowie Ramin und Cyrus Mosayebi möglich geblieben.

Für die Mithilfe bei der Erarbeitung des Konzeptes, das Interesse am Fortgang der Arbeit und die wertvollen Ratschläge möchten wir unseren Assistenten Annemarie Bucher und Raymond Vogel sehr herzlich danken. Unser Dank gilt auch Martina Voser für ihre organisatorische Hilfe und die Korrespondenz auf Italienisch.

Freundlicherweise stellte uns das Departement der Geomatikwissenschaften der ETH Zürich die technischen Instrumente zur Verfügung. Wir bedanken uns dafür bei Adrian Ryf und Irene Kim.

Ein ganz besonderer Dank gilt den beiden mittlerweile diplomierten Geomatikingenieuren Simon Lutz und Peter Staub für ihre Mitarbeit bei der Vermessung des Gartens in Bomarzo und dem Gärtnermeister Felix Brüngger für das Bestimmen der Pflanzen vor Ort. Hannes Schneebeli danken wir für sein Engagement in Zürich.

Schliesslich geht unser herzlicher Dank auch an Claudia Moll vom Lehrstuhl für Landschaftsarchitektur für ihre Mitarbeit und Koordination bei der vorliegenden Publikation sowie an Giovanni Bettini, der uns die freundliche Erlaubnis zur Vermessung des Gartens erteilte.

Die Arbeit wurde mit einem Stipendium der Erich-Degen-Stiftung der ETH Zürich unterstützt.

Abbildungsnachweis

Seiten 6, 9, 11, 12,16, 17, 20, 21, 23, 26, 28, 29, 31, 32, 34, 36, 37, 42, 43, 48, 50: Fotos Elli Mosayebi, Christian Mueller Inderbitzin

Seiten 14, 22, 23, 24, 30, 32, 38: Grafiken und Karten Elli Mosayebi, Christian Mueller Inderbitzin

Seite 8: Kartensammlung ETH Zürich

Seite 10: Robert Descharnes, Gilles Néret 1993, Band II, S. 406

Seite 15: Jürgen Schulz 1990

Seiten 25, 39: Joscelyn Godwin 1999, S. 174 und S. 21

Karte des Sacro Bosco von Bomarzo

© 2003 ETH Zürich, Elli Mosayebi / Christian Mueller Inderbitzin

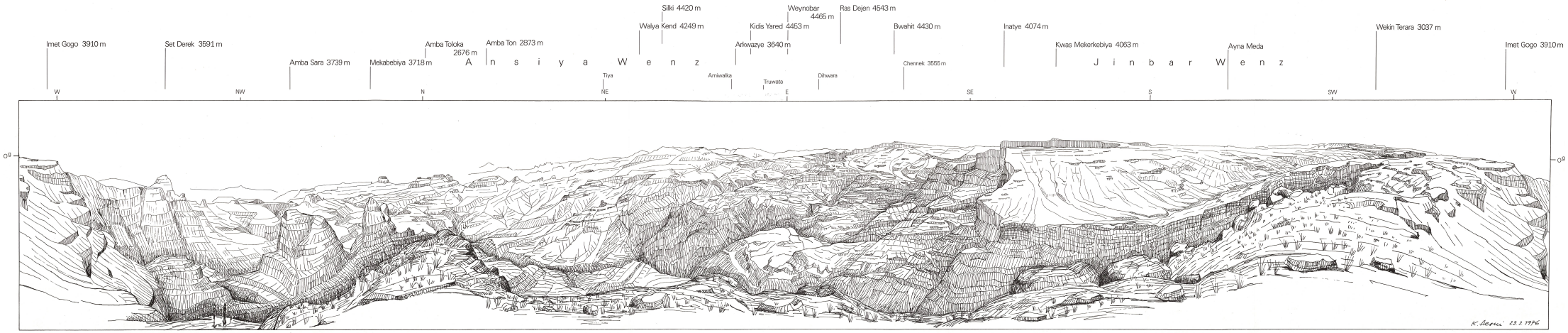


Legende:
1 Grosser Brunnen - 2 Erster Volutenbrunnen
3 Erste sitzende Löwin mit menschlichem Kopf (Sphinx)
4 Schiefes Haus mit Wappenbär - 5 Theater mit Obelisken
6 Altes Männergesicht (Pan) - 7 Stehende Frau mit Muschel (Isis, Aphrodite)
8 Barkenbrunnen - 9 Nische mit nackten weiblichen Figuren (Nymphäum)
10 Drei nackte Frauen von hinten (Grazien) - 11 Zweiter Löwe mit Kugel
12 Säulenstumpf - 13 Baumstumpf
14 Brunnen mit beflügeltem Pferd (Pegasos)
15 Fischkopf mit aufgerissenem Maul (Orke)
16 Schildkröte mit weiblicher Figur (Fama)
17 Kampf zwischen Mann und Frau (Roland und Amazone)
20 Begehbarer Menschenkkopf mit hohler Weltkugel auf dem Haupt (Aztekische Maske)
21 Bearbeiteter Felsen - 22 Bearbeiteter Felsen (künstliches Tempelgrab)
23 Bank mit Wappen - 24 Tempel mit Gedenktafel
25 Aussichtsterrasse mit Sitznischen und Treppe
26 Dreiköpfiger Hund (Kerberos)
27 Frauenfigur in Empfangshaltung (Persephone)
28 Eicheln und Pinienzapfen - 29 Bärenpaar
30 Frauenfigur mit gespreizten Schlangenbeinen (Echidna) - 31 Löwenpaar
32 Beflügelte Frauenfigur mit Drachenschwanz (Chimäre, Harpyie)
33 Höllenmaul - 34 Banknische
35 Löwe (Goldenes Vlies) - 36 Riesenvase
37 Mit Löwen kämpfender Drache - 38 Elefant
39 Sitzende Frauenfigur mit Kindern (Demeter)
40 Sitzende Männerfigur mit Füllhorn (Pluton, Poseidon, Tiber)
41 Riesenfisch - 42 Fragmente von Bauteilen
43 In Fels geschlagene Grotte mit Bank
44 Fragment einer Bank - 45 Schlafende Frauenfigur (Psyche)
46 Turm (Etruskisches Turmgrab) - 47 Relief (Jupiter, Ammon)
48 Zweiköpfige Büste (Janus) - 49 Weibliche, liegende Figur
50 Steinring - 51 Erster Löwe mit Kugel
52 Erste liegende Zwitterfigur (Satyr) - 53 Bearbeiteter Felsen
54 Relief einer Frauenfigur - 55 Brunnen mit Relief
56 Bank beim Turm - 57 Zweite vierköpfige Büste (Janus)
58 Erste Frauenbüste (Herme) - 59 Zweite Frauenbüste (Herme)
60 Dritte Frauenbüste (Herme) - 61 Zweiter Volutenbrunnen
62 Erste vierköpfige Büste (Janus) - 63 Fragmente von Bauteilen (Obelisken)
64 Gesicht in einer Steinplatte - 65 Nische im Felsen
66 Nische im Felsen - 67 Nischen im Felsen
68 Figur im Grossen Brunnen - 69 Bank
70 Eingangsbau - 71 Fragmente von Wasserleitungen aus Stein
72 Brücke zu schiefem Haus - 73 Verlassenes Gärtnerhaus
74 Zugewachsenes Bassin vor dem Gärtnerhaus
75 Heute benutztes Gärtnerhaus - 76 Hund
77 Bank - 78 Fragmente von Bauteilen
79 Einzelne Vase - 80 Zweite liegende Zwitterfigur (Satyr)
81 Gekröpfte Doppelbank - 82 Einzelne Vase
83 Zweite sitzende Löwin mit menschlichem Kopf (Sphinx)
84 Nische im Fels (Etruskergrab) - 85 Steinring - 86 Vasen

Pflanzen: Die wichtigsten Pflanzennamen stehen lateinisch in der Karte. Die Zahlen geben die geschätzten Masse von Höhe, Stammumfang, Kronendurchmesser und die Höhe der Krone über Boden an - Bodenfarbe: Die Farbigkeit zeigt die Bodenbeschaffenheit an. Dunkle und intensive Farbtöne stehen für feuchte Böden, hellere für trockene Bereiche. Grüne Farbtöne zeigen an, wo der Boden bewachsen ist, braune stehen für Waldboden, grau meint felsigen Grund oder Kies. Der Bach ist blau dargestellt. Wo es Wegstücke gibt, sind diese gekiest und deshalb in der Karte grau gefärbt - Inschriften: Die Inschriften sind aus der Literatur übernommen (Bredekamp 1985). Die rote Färbung und die Ausrichtung entspricht der heutigen Gestaltung am Ort - Schatten: Es handelt sich um eine Südwest-Beleuchtung. Die Schatten gehen mit dem abfallenden Terrain zusammen.

Mst. 1:500

Karte des Sacro Bosco von Bomarzo



SEMIEN (Äthiopien) – PANORAMA VOM IMET GOGO 3926 m

Standort: 38° 9' östl. Länge, 13° 17' nördl. Breite

SIMEN (Ethiopia) – PANORAMA IMET GOGO 3926 m

DARCH
DBAUG NSL

ETH
Eidgenössische Technische Hochschule Zürich
Swiss Federal Institute of Technology Zurich

ISBN: 3-906441-06-7