Zeitschrift: Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Gartenkultur = Bulletin de la Société Suisse des Arts du Jardin

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Gartenkultur

Band: 15 (1997)

Heft: 1

Artikel: Italienische Initiationsgärten

Autor: Degen, Peter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-382290

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 12.07.2025

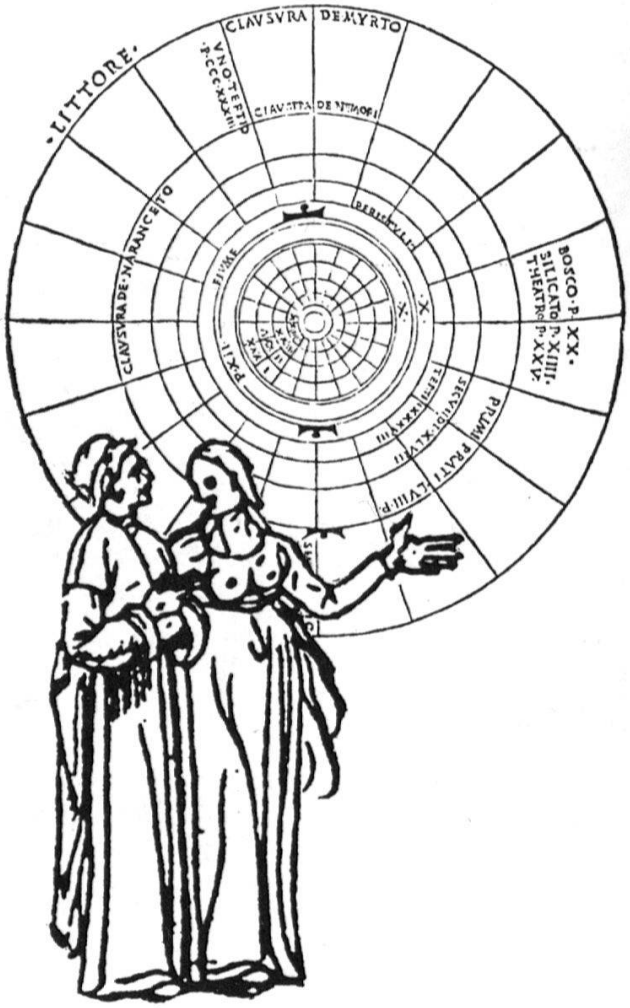
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Italienische Initiationsgärten

Nach Leon Battista Alberti,
dem seit der Antike ersten Verfasser
einer Zusammenschau von
Architektur, Städtebau und Gartengestaltung
entsteht der geometrische Garten
als äusseres Abbild,
als sichtbar gemachter Kodex
der innern «Sittlichkeit» des Menschen.

Zur Zeit der Spätrenaissance
entwickeln diese Gärten sich zu Spiegeln
einer manieristischen Seelenlandschaft
mit einer für uns
kaum mehr entschlüsselbaren Verrätselung.

Die Deutung
der Plan- und Gestaltprogramme
dieser Gesamtkunstwerke
aus Wasser, Stein und Pflanzen
kann heute nurmehr
zu annähernden Einsichten führen:
Die Gedankenwelt ihrer Schöpfer
wird uns angesichts spärlicher Quellen
in vielem verschlossen bleiben.
Dennoch sei der Versuch gewagt,
die Befindlichkeit der italienischen Kultur
zur Zeit des Manierismus
aus der Gestalt des Gartens heraus
zu hinterfragen.



Holzschnitte der Hypnerotomachia Poliphili,
Grundriss des Kythera-Gartens,
das Liebespaar Polia und Poliphilo
(Collage Peter Degen)

Prolog

Im Jahr 1499
erscheint bei Aldus Manutius in Venedig
ein reich mit Holzschnitten
illustriertes Traktat zur Gartenbaukunst.

Das Werk *Hypnerotomachia Poliphili*
wird einem Francesco Colonna zugeschrieben.
Offen bleibt, ob sich unter diesem Namen
ein Dominikanermönch
oder der Fürst von Praeneste verbirgt.
Sicher ist, dass dieses
Manifest des Renaissance-Humanismus
die Ideengeschichte der Gartenbaukunst
wie kaum ein zweites
beeinflusst und vorangetrieben hat.

Der Verfasser kleidet
seine erstaunliche Gelehrsamkeit
in die Form einer Traumparabel,
einer Liebesgeschichte
von Zusammenführung und Trennung.
Das Augenmerk dieser Annäherung
gilt nicht der ausufernden Ausstattung
der akribisch beschriebenen Gartenkulturen.
Im vorrangigen Interesse
steht der Bedeutungsgehalt
der in dieser Liebesgeschichte
verborgenen Metapher der Initiation,
der Einweihung
in verborgen liegende Wissensinhalte.

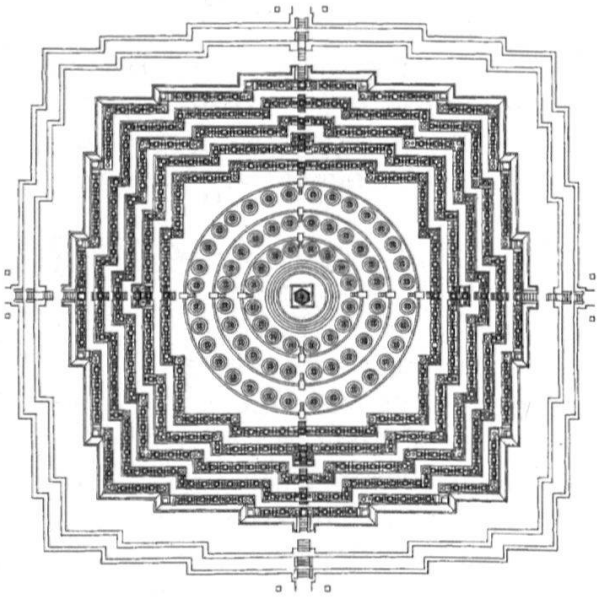
Hypnerotomachia Poliphili

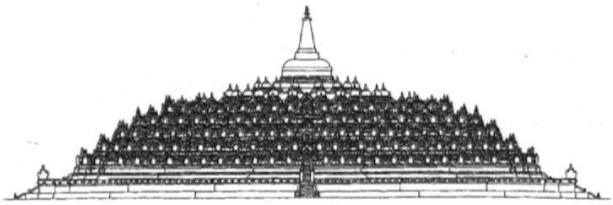
Inhalt

Die Erzählung der *Hypnerotomachia Poliphili*
entwickelt sich als ein Schachteltraum,
einer auf mehreren Ebenen
spielenden Handlung.
Dem Jüngling Poliphilo erscheint im Schlaf
das Bild der Frau Polia.
Die suggestive Kraft dieser Erscheinung
lässt ihn traumwandlerisch aufbrechen,
um diese Frau zu suchen.
Der labyrinthisch angelegte Weg führt ihn,
ähnlich dem Seelenwanderer
in Dantes «Göttlicher Komödie»,
durch fantastische Landschaften,
zu Begegnungen mit allegorischen Wesen,
die ihn sowohl Prüfungen unterziehen,
wie ihm neue Erkenntnisse vermitteln.
Kraft dieser Einweihung vermag er
die ihm im Laufe der Reise begegnende Polia
zu erkennen und sich ihr zu öffnen.

Ort

Der Kern der Geschichte
spielt auf der künstlichen Inselwelt Kythera,
einem durchgehend geometrisierten
Gesamtkunstwerk aus Architektur, Skulptur
und Gartenbaukunst.
Im schalenförmigen Aufbau
der perfekt kreisförmigen Insel
ist unschwer ein kosmologisches Modell
erkennbar:
Die sieben Ringe entsprechen
den damals bekannten sieben Planeten.
Daneben werden Erinnerungen
an die Kunstwelt Atlantis von Plato wach,
auch diese Produkt einer idealen,
jenseits der Wirklichkeit
angesiedelten Weltvorstellung.





Borobudur/Java, 760-847
Aufsicht und Ansicht des buddhistischen Heiligtums mit seinen gestuften quadratischen und kreisförmigen Plattformen

Die Zahl sieben beherrscht auch den Ausbau von Kythera:
Die drei innern Schalen
sind durch je siebenstufige Treppenringe voneinander abgehoben.
Die zum Mittelpunkt der Insel hin ansteigende Folge von Plattformen versinnbildlicht
den Prozess der Bewusstwerdung
des zur Erkenntnis vorstossenden oder geführten Menschen.

Der Stationenweg
der stufenweisen Läuterung
bildet ein archetypisches Muster
aller Weltreligionen.
Er hat sinnbildliche wie architektonische Ausformungen in grosser Vielfalt erfahren.
Beispielhaft sei an die Kalvarienberge
des Christentums,
an die Stupa-Heiligtümer des Buddhismus
oder an die Stufenpyramiden
präkolumbischer Kulte in Amerika erinnert.

Bedeutungsgehalt

Die in der *Hypnerotomachia Poliphili*
sich allmählich zu erkennen gebende Polia
wird als Metapher der Antike gelesen.
Polia führt den Poli-philen,
den Unsichern, tastend Suchenden
an die Zeugnisse der Antike heran.
Sie erklärt ihm
deren Gestalt und Bedeutungsgehalt.
Der Ort dieser Einweihung
kann nach zwei Erklärungsschlüsseln
gedeutet werden:
als Liebesgarten oder
als Initiationsgarten.

Liebesgarten

Der Liebesgarten variiert
das seit der Antike zum festen Gedankengut

der europäischen Zivilisation zählende
Labyrinthmotiv.
Die im Mittelalter
als «Haus des Dädalos» bewahrte Kunstform
wird seit der Renaissance
zum bevorzugten Spielfeld
verfeinerter höfischer Gesellschaften.

Die Wahrnehmung des Liebesgartens
ist doppelbödig.
Als Bildzeichen veranschaulicht er
die Unwägbarkeit der Minne:
kommt die Werbung an,
wird sie zurückgewiesen
oder auf Bewährung gestellt?

Als begehbares Objekt
hilft er den einander Gefundenen,
sich vor neugierigen Blicken zu bergen:
die Verschwiegenheit des Labyrinths
schafft die zur Liebe gesuchte Intimität.

Initiationsgarten
Bei den Liebesgärten
ist das Objekt des Begehrens
zum vornherein bekannt.
Der labyrinthische Garten erscheint
als metaphorisches Annäherungshindernis
der Frau, das,
wie in der *Hypnerotomachia* angedeutet,
von beiden Seiten her
angegangen werden kann:
statt dass der Mann eindringt,
kann die Frau, sich befreiend,
ihm entgegenkommen.

Bei den Initiationsgärten
ist kein Objekt als Ziel zu fassen.
Erfüllung bildet hier die Erleuchtung,
die Einweihung in ein Wissen,
das auf dem Irrweg,
dem Stationenweg der Prüfungen,
schrittweise gewonnen wird:
Der Weg ist das Ziel.

Im Handlungsrahmen der *Hypnerotomachia*
verwirken diese beiden Aufschlüsselungen
sich zu einem dialektischen Szenario:
die eine Deutung bedingt die andere.

Der sich auf die Suche begebende Jüngling
erscheint wie ein später Gralsritter:
gleichzeitig angetrieben und verunsichert
durch das ihn leitende Traumbild.
Ohne die Irritation
wie die Initiation des Weges
vermöchte er die Angebetete seines Traums
nicht zu erkennen.
Ohne Liebessehnsucht
kein Durchhaltevermögen
auf dem Weg zur Initiation,
ohne Initiation
keine Erfüllung der Liebessehnsucht.

Würdigung

Mit dem Bild
der mikrokosmischen Versammlung
und geometrischen Nachschöpfung der Natur
fasst die *Hypnerotomachia* den
an der Schwelle zum *cinque-cento* erreichten,
von Leon Battista Alberti begründeten
Wissensstand der Gartenbaukunst zusammen.
Die Gartenbeschreibungen
von Plinius dem Jüngeren,
der Botanische Garten
des St. Galler Klosterplans und weitere
frühe Muster der Gartengestaltung
klingen im Traktat ebenfalls an.

Mit der hierarchischen Gliederung
der Kunstwelt der Insel Kythera, mit einer
architektonischen Durchformung der Natur,
die nicht Albertis Ebenmässigkeit anstrebt,
sondern den Willen,
die Macht des Menschen durchsetzt,
nimmt das romanhafte Gartentraktat
darüber hinaus

die Entwicklung
der barocken Gartenbaukunst vorweg.

Mit der *Hypnerotomachia Poliphili*
hat Francesco Colonna eine Saat gelegt,
die im Italien des *cinque-* und des *sei-cento*
reich aufgegangen ist.

Zwei Gartenanlagen,
beide im nördlichen Latium gelegen,
die *Villa Lante* bei Bagnaia,
der *Bosco Sacro* unterhalb Bomarzo
sollen auf Umsetzungen dieser Botschaft
hinterfragt werden.

Bagnaia, Villa Lante

Baugeschichte

Viterbo,
heute eine verkehrsdurchfurchte
Industrie- und Garnisonsstadt,
war im Mittelalter und in der Neuzeit über
lange Zeitabschnitte hinweg Papstresidenz.
Im nahgelegenen Bagnaia
legten die Bischöfe von Viterbo
gegen Ende des 15. Jahrhunderts
einen umfriedeten Jagdgarten an.
1521 wird ein Jagdcasino
als erstes Gebäude bezeugt.
Ab 1523 sicherte ein vom Berg San Valentino
hergeführter Aquädukt
die Versorgung des Parks mit Wasser.
Die Kardinäle Gambara und Montalto
verfolgten ab 1568
die Umgestaltung des Jagdgrundes
in einen Hain der Sommerfrische sowie
die Anlage eines architektonischen Gartens.
Die Mitwirkung der gerühmten Architekten
Jacopo Barozzi, genannt Vignola,
sowie von Giacomo del Duca,
Schöpfer vergleichbar eindrücklicher
Bauten und Gartenanlagen im nahen
Caprarola (Palazzo und Palazzina Farnese)
wird vermutet, liess sich bis anhin
aber noch nicht belegen.

Gartenanlage und Bauten in Bagnaia
haben um 1615 herum erstmals
zu dem über alle Veränderungen hinweg
sich immer wieder einstellenden
Einklang gefunden.

Anlage

Sieben Gartenabschnitte,
eingebettet in einen flach
zum Borgo von Bagnaia hin abfallenden Hang
staffeln sich entlang
einer zentralen Wasserachse.
Dem über den Aquädukt
gespiesenen Wasserlauf
ordnet sich sogar die Bebauung unter:
die Vignola zugeschriebene Teilung der Villa
in zwei die Achse flankierende Casinos
gilt als ein in Italien einmaliger Geniestreich.
Das den Hang hinunterfallende Wasser
wird in hydraulischen und
architektonischen Wasserkünsten
mit Witz und Koketterie inszeniert.
Die einzelnen Wasserspiele
sind miteinander unterirdisch verknüpft.
Das Wasser tritt zutage,
fliesst, spritzt und versprüht
um sogleich wieder
unter der bergenden Erde zu verschwinden.

Die Bepflanzung
hat als biologisch-dynamische Komponente
naturgemäss Veränderungen erfahren.
Der ganze obere Garten zeigt sich heute
mit ausgewachsenen Bäumen durchsetzt.
Fresken der Entstehungszeit
dokumentieren ein gänzlich anderes Bild:
die Bepflanzung folgte ursprünglich

der Allegorie des von Stufe zu Stufe
gezähmter fliessenden Wasserlaufs.
Beim Quellaufstoss
drängten ungeschnittene Bäume
sich zum wilden *bosco*.
Hangabwärts erfuhren die Gewächse
einen zunehmend regularisierenden Schnitt,
fügten sich zu geometrischen Mustern,
dünnten aus
und traten im untersten Parterre
nurmehr als bekrönende Baumkunstobjekte
in Erscheinung.

Die beschriebene Gartenanlage
nimmt eine periphere Teilfläche
des umfriedeten Jagdparks in Anspruch.
In diesen eingestreut
fanden sich weitere Lustbarkeiten,
die heute bis auf wenige Relikte
verschwunden sind.

Deutungen

Erste Annäherung:
Die gängige Lesung
als Natur- oder Lebensallegorie.

Der Garten als Schaubild
der Veredelung
der rohen Natur zur Kulturlandschaft
durch Eingriffe des Menschen.
Als Sinnbilder dieser Deutung
sind die Wasserspiele
sowie die ursprüngliche Bepflanzung zu lesen.

Das im künstlich gespiesenen Quellaufstoss
ungebärdig zutage tretende Wasser
wird im Laufe seines Durchgangs
über die Terrassen gezähmt,
in die beruhigte Kunstform
der geometrischen Bassins überführt.

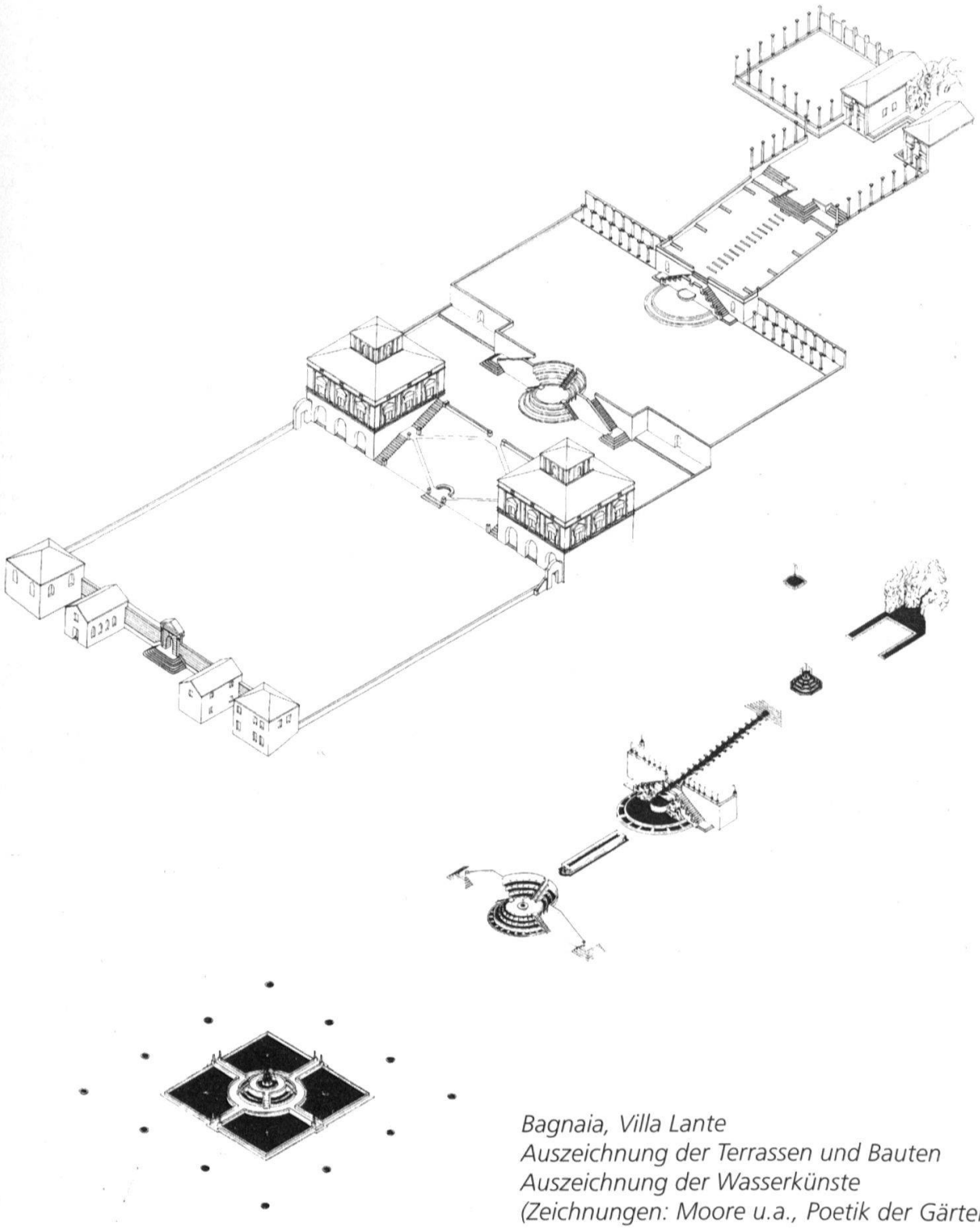
Die Quellgrotte
zu Beginn dieser allegorischen Folge
ist ein Meisterwerk manieristischer
Vorspiegelung und Überhöhung.
Die künstlich aufgeschichtete Grotte
ist durch die Quelltuffsinterungen
«natürlich» geworden –
ein von den Erbauern
wohl einkalkulierter Effekt.

Dieser Natürlichkeit schaffen die Wasserspiele
einen irritierenden Kontrast:
ein Düsenkranz im Dachgesims
der den Quellweiher flankierenden Pavillons
benetzt unversehens
den staunenden Betrachter.
Er steht im künstlichen Sprühnebel
einer scheinbar natürlichen Quelle
und vermag nun,
die Herkunft der Gischt im Auge,
die einheitliche Konstruktion
der Anlage zu erkennen.

Das aufgestossene Wasser
kehrt in den Boden zurück,
um wenige Schritte unterhalb
als artesischer Brunnen
erneut zutage zu treten.
(Von den Druckverhältnissen her
kann es unmöglich das gleiche Wasser sein.
Der vermutlich separat gespiesene Brunnen
lässt den konstruktiven Aufwand
der Wasserkünste der Gesamtanlage ahnen.)

Dem Brunnen,
Sinnbild einer vom Menschen
geöffneten und gestalteten Wasserfassung,
schliesst hangabwärts sich eine
catena d'acqua an.
Diese Wasserkette
setzt den knappen Rohstoff Wasser
effektvoll in Szene:
eine «Gerinne-Skulptur»
mit ornamentalen Kehlungen, Umlenkungen
und Stufen lässt das faktische Rinnsal

Bagnaia mit Villa Lante, Vogelschau



Bagnaia, Villa Lante
Auszeichnung der Terrassen und Bauten
Auszeichnung der Wasserkünste
(Zeichnungen: Moore u.a., Poetik der Gärten)

zum Wildwasser aufschäumen
und begleitet den Hanganstieg mit seinem
Frische versprechenden Geplätscher.

Der Flussgötterbrunnen als nächstes Bild
sammelt die «wilden Wasser»
im unmerklich dahinziehenden Lauf
seines grossen Beckens.

Den davorstehenden Wassertisch–
eine monolithische Steinskulptur,
innerhalb derer das Wasser hochsteigt,
offen durch eine Rinne
inmitten des Tisches fliesst
und verborgen wieder vergurgelt–
lesen viele Besucher
als Sinnbild eines gefassten Flusslaufes.
Diese Deutung
vermag nicht vollends zu befriedigen.
Ein Flusslauf, in diese Kunstform gebracht,
um dann die Getränke
der Gäste der Kardinäle zu kühlen?
Ein Wasserfluss in einem Druck des weiteren,
der Becher und Krüge
hinwegzuschwemmen droht?

Auch beim nächsten Kunstwerk,
einem als Doppelkegeltreppe
ausgebildeten Brunnen,
in welchem das Wasser
aus steingehauenen Öllichtern aufsteigt,
fassen alle naturallegorischen Deutungen
etwas kurz.

Eindeutiger dann der Abschluss:
im tiefstgelegenen Parterre
sammelt das Wasser sich
in einem quadratischen Bassin, das
durch eine runde Insel und kreuzarmige Stege
in vier Becken gleichen Zuschnitts geteilt wird.

Hier klingen mit Macht
Erinnerungen an Gestaltmuster an,
die durch viele Kulturen hindurch
das Motiv des Paradiesgartens interpretieren.

Die ursprüngliche,
aus alten Bilddarstellungen
zu erschliessende Bepflanzung des Gartens
ordnete sich
der skizzierten Metamorphose unter.
Der beim Quellaufstoss wilde *bosco*
erfuhr über die Gartenabschnitte hinweg
eine zunehmende Vereinheitlichung
in Schnitt und Ausrichtung der Bepflanzung.

Das mit dem Wasser inszenierte Sinnbild
von Aufbruch, Veredelung und Reife
lässt sich ohne weiteres auch
als Gleichnis des Menschenlebens,
als Sinnbild von Geburt, Jugend
und abgeklärtem Alter lesen.

Zweite Annäherung:
Die hintergründige Lesung
als Initiationsritus.

Das im Garten der Villa Lante
erneut auftretende Ordnungsmass
der Zahl sieben dürfte schon aufgefallen sein.
Ein zeitlich weiter zurückreichender Blick
richtet das Augenmerk auf eine zweite Fährte:
Die Übereinstimmung mit der Zahl
der Weihestufen antiker Mysterienkulte.

Wer sich den Initiationsweg
des Mithras-Kultes vergegenwärtigt,
erkennt, dass diese Übereinstimmung
auch im Bilderprogramm des Gartens
zu greifen vermag.

Den sieben Gartenabschnitten
seien eingangs dieser Auslegung
die sieben sich abfolgenden Weihegrade
der Mithras-Initiation gegenübergestellt:
Quelle – Rabe *Corax*
Artesischer Brunnen – Verborgener *Cryphius*
Wasserkette – Streiter *Miles*

Flussgötterbrunnen – Löwe *Leo*
Wassertisch – Perser *Perses*
Lichterbrunnen – Sonnenläufer *Heliodromos*
Wasserbecken – Vater *Pater*

Der zum Rabe geweihte Myste hatte sich,
der Weisung seiner Lehrer folgend,
aufzumachen, um Neuland zu entdecken.
Er erkundete die Pfade,
die in das Land des Geistes führten,
wo Weisheit und Erkenntnis
göttlicher Art zu finden waren.
Sinnbildlich gesehen also genau das,
was der Quellaufstoss
in Aufbruch und Fortlauf veranschaulicht.

Die bildliche Entsprechung des
im artesischen Brunnen verborgenen Wassers
mit dem verborgenen Okkulter, wie die
der ungebärdig-plätschernden Wasserkette
mit dem wortgewandten,
missionierenden Streiter kann
mit Phantasie noch nachvollzogen werden.

Was aber hat es
mit dem Flussgötter- und Lichterbrunnen
sowie insbesondere
mit dem in allen andern Deutungen
rätselhaft bleibenden Wassertisch auf sich?

Die Wasserkette wird an ihrem Ende
von zwei Obelisken flankiert,
die den Eintritt des Wassers in den
Flussgötter- oder Gigantenbrunnen markieren.
Dieser zeichenhafte,
im Garten einzig hervorgehobene Übergang
liegt genau zwischen den drei oberen
und den vier unteren Gartenabschnitten.

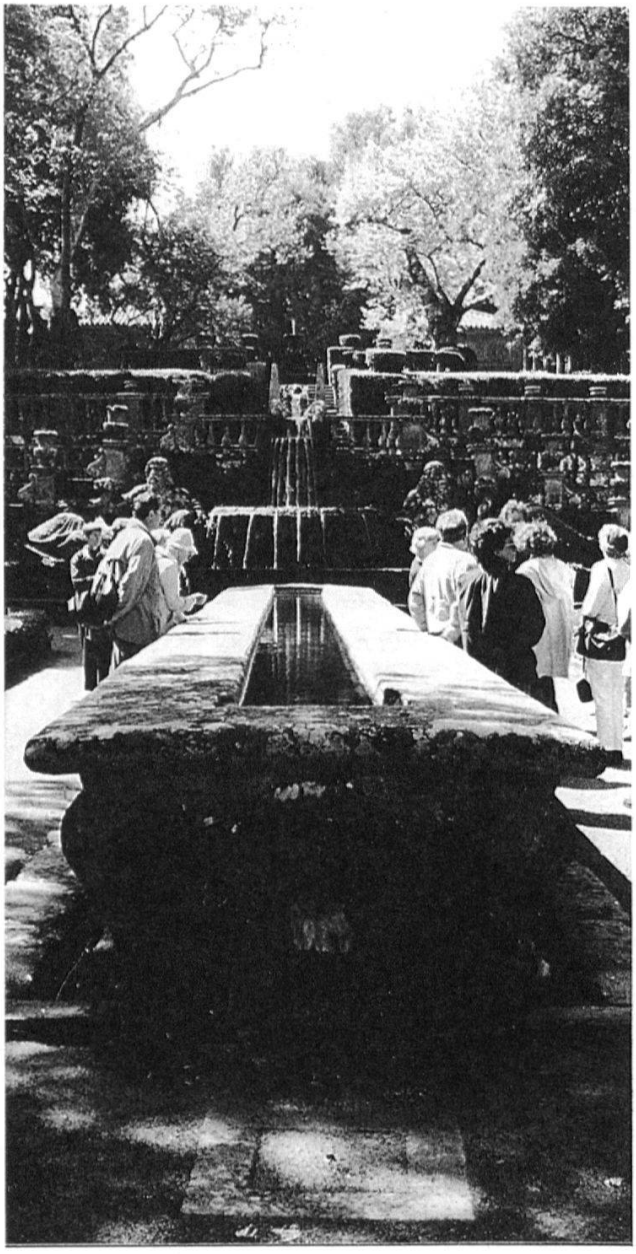
Diese Aufteilung
findet in der Mithras-Initiation
ebenfalls ihre Entsprechung:
im *trivium* (Dreiheit) und im
quadrivium (Vierheit) der Weihegrade.

Das erstere umfasst die Initiation der Vorstufe,
das andere die Vierheit der letzten Grade.
Der Übertritt ins *quadrivium*
berechtigte den Mysten erst,
an den Mysterien teilzunehmen
(deren wichtigster Ritus
vermutlich im nachfolgende Wassertisch
seine Darstellung gefunden hat).

In zeitgenössischen Zeichnungen
von Giovanni Guerra (1598)
zeigt der Flussgötterbrunnen eine
abweichende Anordnung und Ausstattung.
Das Wasser der *catena d'acqua* verschwindet
wie das der anderen Wasserkünste im Boden.
Es entspringt wieder dem Maul
eines über dem Brunnen kauernden Tieres,
zu dem sich keine Angaben finden.
Die undeutliche Zeichnung
lässt keine schlüssige Bestimmung zu.
Falls die mögliche Deutung als Löwe zutrifft,
(der auch als Wappentier
des Kardinals Montalto in Erscheinung tritt)
so liesse sich daraus
eine bildnerische Entsprechung
zum Weihegrad des Löwen ableiten.

Dem übernächst folgenden Lichterbrunnen
wäre nach skizzierter Folge der Weihegrade
heliodromos zugeordnet.

Im Sonnenläufer oder Sonnenhelden,
dem heimatlosen, aus den Banden von
Familie, Sippe und Volk gelösten Menschen
offenbarte sich das Göttliche selbst.
Der Myste wurde zum Vermittler zwischen
der göttlichen und der irdischen Sphäre.
Was könnte diese Mittlerrolle
besser darstellen als ein Doppelkegel-Brunnen,
bei dem das obere Halbrund
das Wasser bündelt,
das untere das empfangene Wasser
im Rund verteilt?



Bagnaia, Villa Lante
Ansicht des Wassertisches (mensa dei cardinali)
(Bild: Irma Müller)

Kein Wunder auch, dass in dieser Wasserkunst
sich wieder sieben Stufen finden lassen.
Zwischen den je dreifach
gestaffelten Halbkegelschalen
erhebt sich ein runder Wassertisch.
Dieses Rund, welches den Halbkreis
der oberen Schale abschliesst und
ausgreift, überleitet
zur nach unten weiterführenden Schale
kann nochmals als Veranschaulichung
der Vermittlerrolle des Sonnenläufers
gesehen werden.

Die Versinnbildlichung
der Einweihung und göttlichen Offenbarung
durch die wassergespiesenen,
aus dem anstehenden Stein gehauenen
Öllichter auf den Stufen der Wassertreppe
rundet dieses Bild noch zusätzlich ab.

Schwieriger ist die Deutung des Wassertisches.
Ich vermute hier einen Zusammenhang
mit dem mithräischen Kultmahl,
das im Christentum als Abendmahl weiterlebt.
Hier wie dort bilden Brot und Wein
Produkte einer mystischen Verwandlung:
Der Leib und das Blut Christi
entsprechen dem Rückenmark
und dem Blut des heiligen Stieres.
Näher am Mithras-Kult liegt das Wasser,
das dem im Christentum
später verwendeten Wein voranging.

Der Tisch kann als Übertragung
der in den Mithräen einander zugekehrten
Sitzbänke gelesen werden.
Der Wasserkanal entspräche dann
der zwischenliegenden, kanalförmigen Grube
für das Blut des geschächteten Stieres.
Ob dieser Opferkult mit dem Weihegrad
des hier in Frage kommenden Persers
in einem besonderen Zusammenhang steht,
entzieht sich meiner Kenntnis.

Gerade die *mensa dei cardinali,*
wie der Wassertisch bei Guerra genannt wird,
mag nun zur Frage nötigen,
was heidnische Mysterienkulte
denn ausgerechnet im Garten von Kardinälen
zu suchen hätten?

Das Christentum
vermochte in der Spätantike sich nur zur
vorherrschenden Religion emporzuschwingen
(bzw. den Mithras- und Isiskult zu vernichten),
indem es wesentliche Elemente
der befehdeten Konkurrenzlehren übernahm.
Unser Weihnachtsfest,
der Sonntag,
das schon genannte Abendmahl
gehen wie vieles andere
auf die Mithras-Mysterien zurück.
Unter der Peterskirche zu Rom
liegt ein Mithräum,
ein unterirdischer Kultraum des Mithras,
neben einem etruskischen Heiligtum.
Vom Kult des ersteren
leitet der Papst (der *pater*)
bis heute seinen Namen ab.
Auf eine etruskische Liturgie
geht sein Titel des *pontifex maximus*,
des obersten Brückenbauers zurück.
Wer sollte diese Zusammenhänge
besser kennen als unsere Kardinäle?

Die zweite Initiationsspur
wurde von ihnen möglicherweise angelegt,
um zu einer Zeit, zu welcher das Papsttum
sich wie selten durch Korruption
und Günstlings-Wirtschaft auszeichnete,
an die dem Christentum
vorangegangenen Tugenden zu erinnern.

Den genannten Übelständen ist
die gewaltige Erschütterung zuzurechnen,
welche die Reformation
innerhalb der selbstherrlich gewordenen
katholischen Kirche ausgelöst hatte.
Alles Menetekel, die einem
nach Ausweis des Gartens gebildeten Kardinal
nicht verborgen bleiben konnten.
Anstoss genug, für kommende Zeiten
sich die Zeichen und Kraft der alten Riten
in zumindest allegorisch-zitierender
Entlehnung zu sichern.

Der Garten der Villa Lante
erweist nach diesen Annäherungen sich
als Inszenierung
eines mehrfach deutbaren Stationenweges.
Allen Auslegungen gemeinsam
ist die lineare, gerichtete Abfolge
der vom Besucher rückwärts,
von unten her zu erschliessenden Stationen.
Die Übersicht,
gleichsam vom Olymp herab,
blieb dem Kardinal vorbehalten.
Er als einziger hatte Zugang
zu einem auf dem Felsen des Quellaufstosses
skulptierten steinernen Sessel...

Dritte Annäherung
Die verborgene Lesung
als städtebauliche Metapher.

Diese Auslegung war Thema
eines Vortrags vor der Regionalgruppe Basel.
Auf die Ausbreitung
der damals skizzierten Folgerungen
wird hier aus Platzgründen verzichtet.

Ein letztes Beispiel eines Initiationsgartens
soll kurz veranschaulichen,
wie in der Bagnaia folgenden Entwicklung
die ausgelegten Initiationsspuren
sich zu wahrhaft labyrinthischen Knäueln
verwirkten.
Die Rede ist vom *Bosco Sacro* oder
Parco dei Mostri in Bomarzo.

Bomarzo, Bosco Sacro/Parco dei Mostri

Erbauer

Der *Sacro Bosco* unterhalb von Bomarzo
ist in den Fünfzigerjahren dieses Jahrhunderts
von einem Bauern verkauft worden,
der es leid war,
in der Bewirtschaftung des Grundstücks
dauernd durch «allerlei Steinzeug»
geplagt zu sein.
Der geschäftstüchtige Käufer
liess nichts unversucht,
den verwunschenen Hain
wieder ins Bewusstsein
der Öffentlichkeit zu rücken.
Die Baugeschichte
dieses lange vergessenen Gartens
ist heute durch eine Vielzahl
von Publikationen erschlossen.

Der *Bosco Sacro* ist im 16. Jahrhundert
von Vicino Orsini (1523-1585),
Herzog von Bomarzo, ausgeheckt worden.
Der in jungen Jahren
vielversprechende Diplomat und Kriegsmann
aus einer der alten,
machterfahrenen Familien Roms,
zog sich nach Erfahrung einer Gefangenschaft
und der sich daraus entspinnenden
politischen Kungeleien,
die seinen ursprünglichen Einsatz
ad absurdum führten,
in den abgelegenen Ort zurück.
Unter regem Austausch
mit hochgestellten Freunden
in Caprarola, Soriano und Bagnaia
liess er über Jahrzehnte hinweg
unterhalb des Städtchens einen Waldhain
mit Tuffgestein-Peperino-Monolithen
in einen parkähnlichen Garten mit
Fabelwesen und Architekturteilen umwandeln.

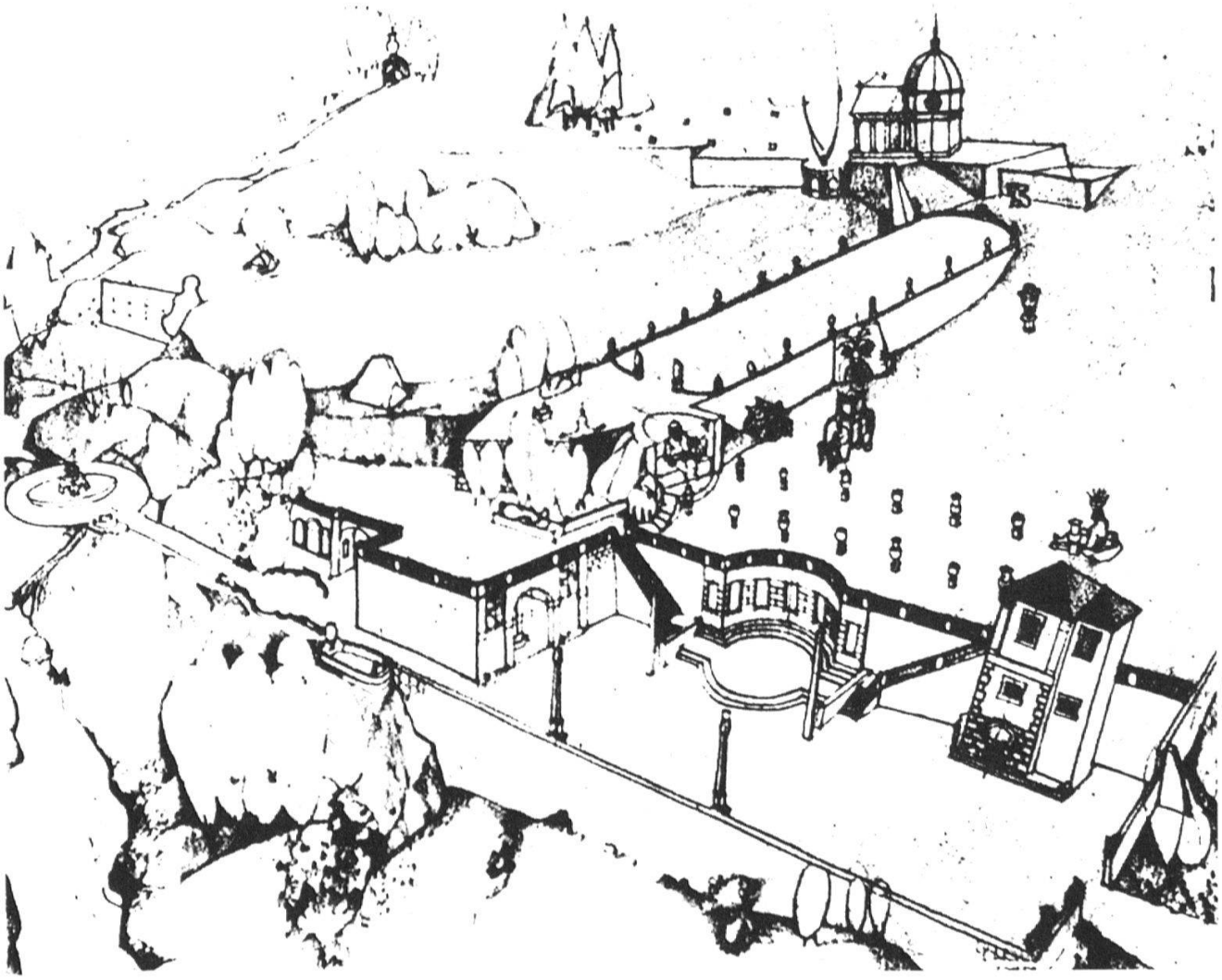
Ausstattung

Der Garten versammelt Elemente
der antiken wie der christlichen Mythologie
bis hin zur Nachbildung von Artefakten
der neuentdeckten Indianerkulturen Amerikas.
Dazwischen erscheinen Sinnbilder
zur realen zeitgenössischen Geschichte
und immer wieder Entlehnungen
der offensichtlich sinnverwandten wie anstoss-
vermittelnden *Hypnerotomachia Poliphili*.

Deutungen

Wo Verschlüsseltes versammelt wird,
erblühen Deutungen zuhauf.
Von «Totenmal» und
«Gegenwelt zur Falschheit der Höfe»
sprechen Bredekamp und Bischoff.
Pieper taucht ein in «Gärten der Erinnerung»,
während Herzog sich einem
«philosophischen Testament» gegenübersieht.

Einigkeit besteht unter allen Interpreten darin,
dass die Anlage zwar labyrinthisch anmutet,
tatsächlich auch nach beliebig verknüpfbaren
Stationswegen begangen werden kann,
aber keiner dieser Wege,
wie beim Labyrinth, als der einzig richtige
herausgeschält werden kann.
Fixpunkte des einem Sternensystem gleich
ausgebreiteten Bildprogramms bilden
der *mascherone,*
das *casa pendente*
und der *tempietto*.
Allein diese drei Architektur- und Bildzeichen
reichen schon aus,
um dem seltsamen Treiben des *principe* Orsini
einen programmatischen Rahmen
abzustecken.



Bomarzo, Bosco Sacro/Parco dei Mostri
Vogelschauzeichnung
Im Vordergrund die unterste Plattform mit dem Schiefen Haus und dem als Nymphäum wie als kleines Theater gedeuteten Bauteil, darüber das Vasenfeld und die Plattform der Persephone, zuoberst, auf erhöhtem Sockel, das Tempelchen. (Zeichnung:

Die Fratze des *mascherone* soll einer
aztekischen Göttermaske nachgebildet sein.
Diese Maske trägt eine Erdenkugel:
Hatte Orsini erkannt,
dass die fernen Entdeckungen
die selbstgefällige Welt Roms
aus den Angeln heben würde?
Und ist es Trotz oder Galgenhumor,
wenn er dieses Weltensymbol
mit dem Modell einer *rocca*,
Sinnbild des orsinischen Herrschaftsanspruchs
krönen liess?

Das eigenwillige schiefe Haus wird
als Architektur gewordene Entlehnung
aus der etruskischen Totensymbolik gedeutet.
Es steht als Klage- und Erinnerungszeichen
für Orsinis frühverstorbene Frau Giulia Farnese,
als Sinnbild für die verlorene Stütze,
die das Haus im Lote hielt.

Das Tempelchen,
das den Hügel des Haines krönt,
betört durch das Ebenmass
seiner architektonischen Gliederung –
ein auffälliger Kontrast
zum Spuk der Fratzen und Dämonen
zu seinen Füssen.
Der klassisch anmutende Bau
ist vordergründig wohl ebenfalls eingebunden
in die Erinnerungsspur für Orsinis Frau.
Daneben mag er
als Aufforderung gelesen werden,
die im Italien der Renaissance angestossene
Rückbesinnung auf die Kultur der Antike
nicht im Treiben der von Orsini verachteten
römisch-klerikalen Gesellschaft
verelenden zu lassen.

Schlussbetrachtung

Die Mysteriengärten des Manierismus
halten dem Eintretenden
das Ziel der Initiation verborgen.
Es offenbart sich dem Erkenntnis Suchenden
erst im Laufe des Weges.
Wir «Aufgeklärte» des 20. Jahrhunderts
vermögen diese Gärten
nicht mehr schlüssig zu lesen.
Unser Unvermögen begründet sich im
kaum mehr eindeutig nachvollziehbaren
Ideenfundus ihrer fürstlichen Erbauer,
die im Mikrokosmos ihrer Gärten
ihre individuelle Weltanschauung
zur Darstellung brachten.

Es wird uns im skizzierten *Bosco Sacro*
vermutlich verschlossen bleiben,
ob nur eine Wegspur ausgelegt ist,
ob mehrere im selben Ziel münden
oder wieweit sich
getrennt verfolgbare Stationswege
zu unterschiedlichen Bedeutungsgehalten
verflechten.

Denkbar ist auch eine bewusst anheimgestellte
eigenständige Nutznahme dieser Gärten:
Die Inszenierung der allegorischen Bilder
soll Assoziationen wecken,
die sich ihrerseits wieder
zu persönlich gefärbten
Denkgebäuden verknüpfen lassen.

Peter Degen

Epilog

Am 3. August 1492
setzen in einem Hafen der iberischen Halbinsel
drei Karavellen die Segel
zu einer lange vorbereiteten Reise.
Die Botschaft ihres Ankommens wird
das Machtgefüge der Alten Welt verändern.

Befehlshaber der Flottille ist ein Italiener,
ein Genuese.
Er hat darum gekämpft,
die Geldgeber seiner Heimat von der
Sinnfälligkeit dieser Reise zu überzeugen.
Diese, auf das Mittelmeer als
vermeintlicher Machtgarant fixiert, lehnten ab.

Christoforo Colombo segelt
im Auftrag der spanischen Königin Isabella.
Vergegenwärtigt sich Italien,
zu welchen Ufern
sein «verstossener» Sohn aufbricht?

Italien ist zu sehr mit sich selbst beschäftigt.
Die Kultur, die Jakob Burckhardt
die der «Renaissance» nennen wird,
hat nicht nur Glanzleistungen
in Architektur, Kunst und Musik erbracht.
Sie hat auch Grundwerte der Philosophie,
der Religion,
des menschlichen Zusammenlebens
in Frage gestellt.

Die umsichgreifende Unsicherheit,
die Bangigkeit der einen Gruppen
nährt den Willen zur Dreistigkeit,
zur nackten Gewalt anderer.
Auf ein Jahr gewählte *podestà*
weigern sich abzutreten und schaffen sich
mit Günstlingen eine Hausmacht.
Als Retter gerufene *condottiere*
wenden sich gegen ihre Soldgeber
und erpressen sich die Herrschaft
über vormals freie Kommunen.
In Florenz holen mit einem Staatsstreich
die Medici sich die Macht zurück.
In Rom werden fähige Kardinäle
aus persönlichen Rankünen
wiederholt vom Papsttum ferngehalten.
Im Kirchenstaat der Gegenreformation
verdämmern vordem rege, stolze Städte
zur Bedeutungslosigkeit.

Italiens Adel ist müde geworden.
Der Drang nach Rückzug,
nach konfliktfreier Zerstreuung wächst.
Der Villenbau floriert:
Man will, vor arkadischer Kulisse,
unter sich sein, ungestört von den
in den Städten dräuenden Problemen.
Vergessen ist, dass mit der
Absetzbewegung des römischen Patriziats
schon einmal der Grabgesang
einer Kultur eingeläutet wurde.

Italien tritt von der Bühne der Grossmächte
wie vom Proszenium der Künste ab.
Die Initiationsgärten,
die wir heute als exquisite Früchte
des Manierismus bewundern,
stehen sinnbildlich nicht nur
für übersteigerte Bedeutungsgehalte
des künstlerischen Schaffens.
Als Veräusserlichung
privater Seelenlandschaften
stehen sie auch für eine Kulturdekadenz,
die in Italien
den Aufschwung der Renaissance beschliesst.

Die Liebesgeschichte der *Hypnerotomachia*
endet in keinem Happy-End: Poliphili verliert
seine im Traum gefundene Polia endgültig.
Auch Italien verliert:
den Anschluss an eine Kulturentwicklung,
deren Wegmarken von nun an
auswärts liegen.