

Italienische Initiationsgärten

Autor(en): **Degen, Peter**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **15 (1997)**

Heft 1

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-382290>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Italienische Initiationsgärten

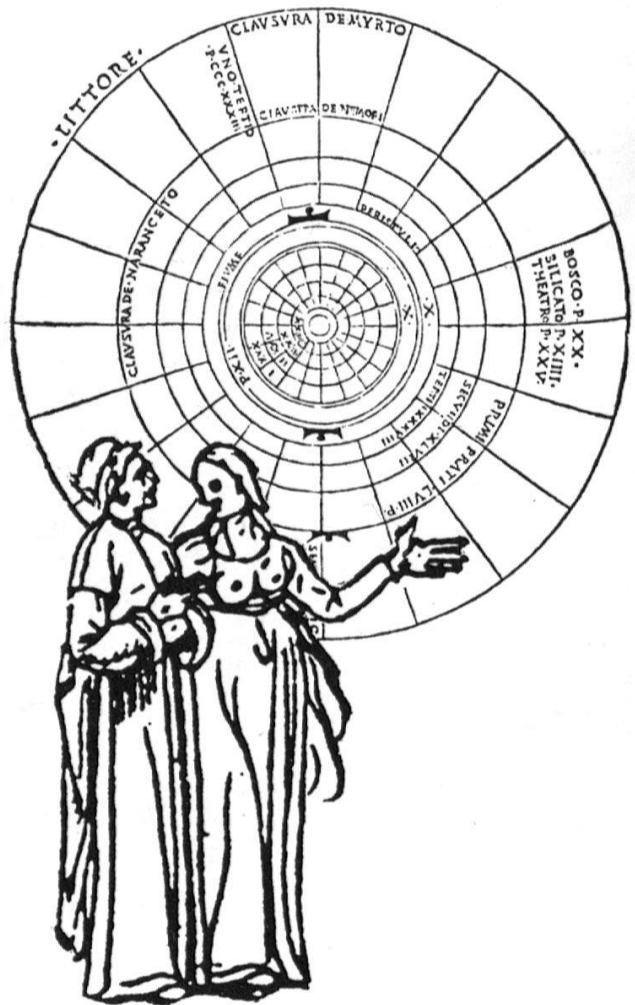
Nach Leon Battista Alberti,
dem seit der Antike ersten Verfasser
einer Zusammenschau von
Architektur, Städtebau und Gartengestaltung
entsteht der geometrische Garten
als äusseres Abbild,
als sichtbar gemachter Kodex
der innern «Sittlichkeit» des Menschen.

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

4

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.

Holzschritte 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.

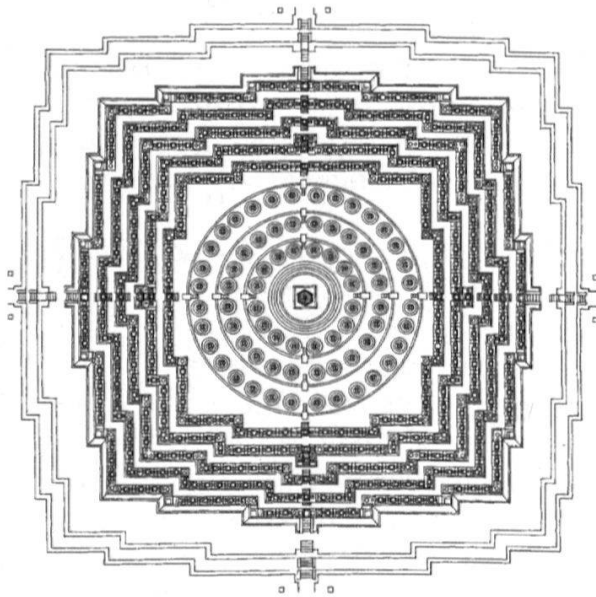
Der labyrinthisch angelegte Weg führt ihn,
ähnlich dem Seelenwanderer
in Dantes «Göttlicher Komödie»,
durch fantastische Landschaften,
zu Begegnungen mit allegorischen Wesen,
die ihn sowohl Prüfungen unterziehen,
wie ihm neue Erkenntnisse vermitteln.
Kraft dieser Einweihung vermag er
die ihm im Laufe der Reise begegnende Polia
zu erkennen und sich ihr zu öffnen.

Ort

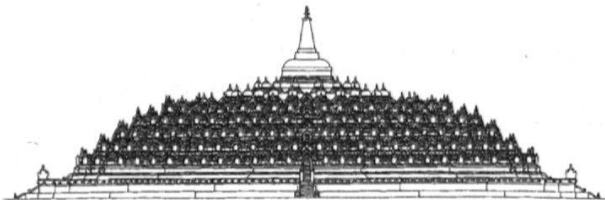
Der Kern der Geschichte
spielt auf der künstlichen Inselwelt Kythera,
einem durchgehend geometrisierten
Gesamtkunstwerk aus Architektur, Skulptur
und Gartenbaukunst.

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.



6



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 Treppeninge 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-philien, 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 Angebotete 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 nahegelegenen 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 berühmten 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 bekronende Baumkunstopjekte
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.

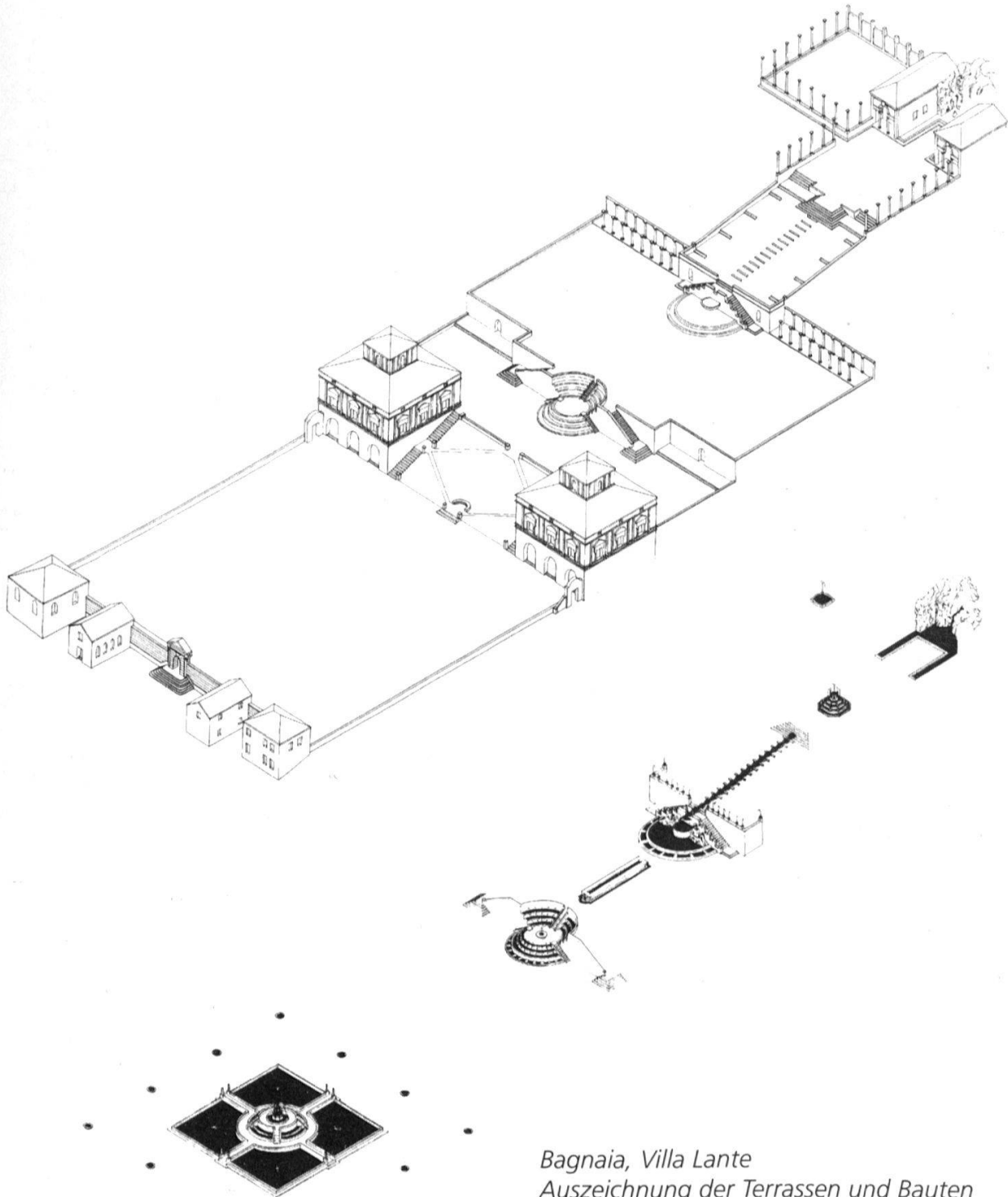
Dieser Natürlichkeit schaffen die Wasserspiele
einen irritierenden Kontrast:
ein Düsenkranz im Dachgesims
der den Quellweiher flankierenden Pavillons
benetzt unversehens
den staunenden Betrachter.
Er steht im künstlichen Sprühnebel
einer scheinbar natürlichen Quelle
und vermag nun,
die Herkunft der Gischt 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
effektiv in Szene:
eine «Gerinne-Skulptur»
mit ornamentalen Kehlungen, Umlenkungen
und Stufen lässt das faktische Rinnsal



Bagnaiia 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 «wildes 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 Myster 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 Obeliskten 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.

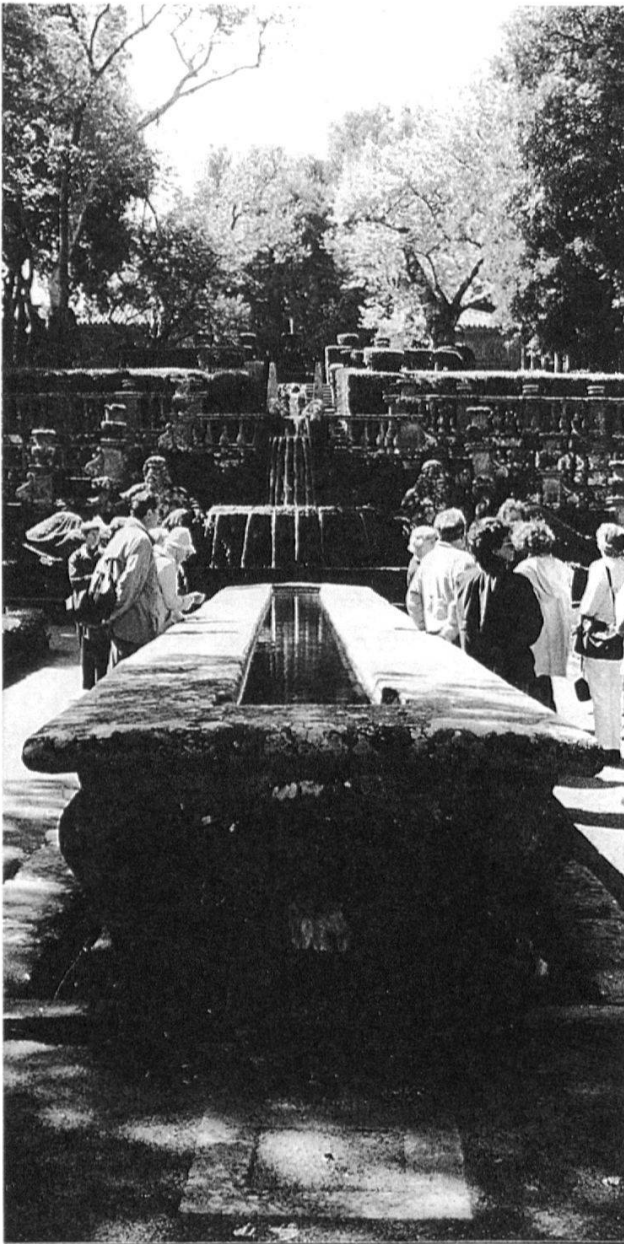
Diese Aufteilung
findet in der Mithras-Initiation
ebenfalls ihre Entsprechung:
im *trivium* (Dreiheit) und im
quadrivium (Vierheit) der Weihegrade.

Das erstere umfasst die Initiation der Vorstufe,
das andere die Vierheit der letzten Grade.
Der Übertritt ins *quadrivium*
berechtigte den Mysteren 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 kauernenden 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 Myster 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
vorangehenden 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 entspinneenden politischen Küngeleien, 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

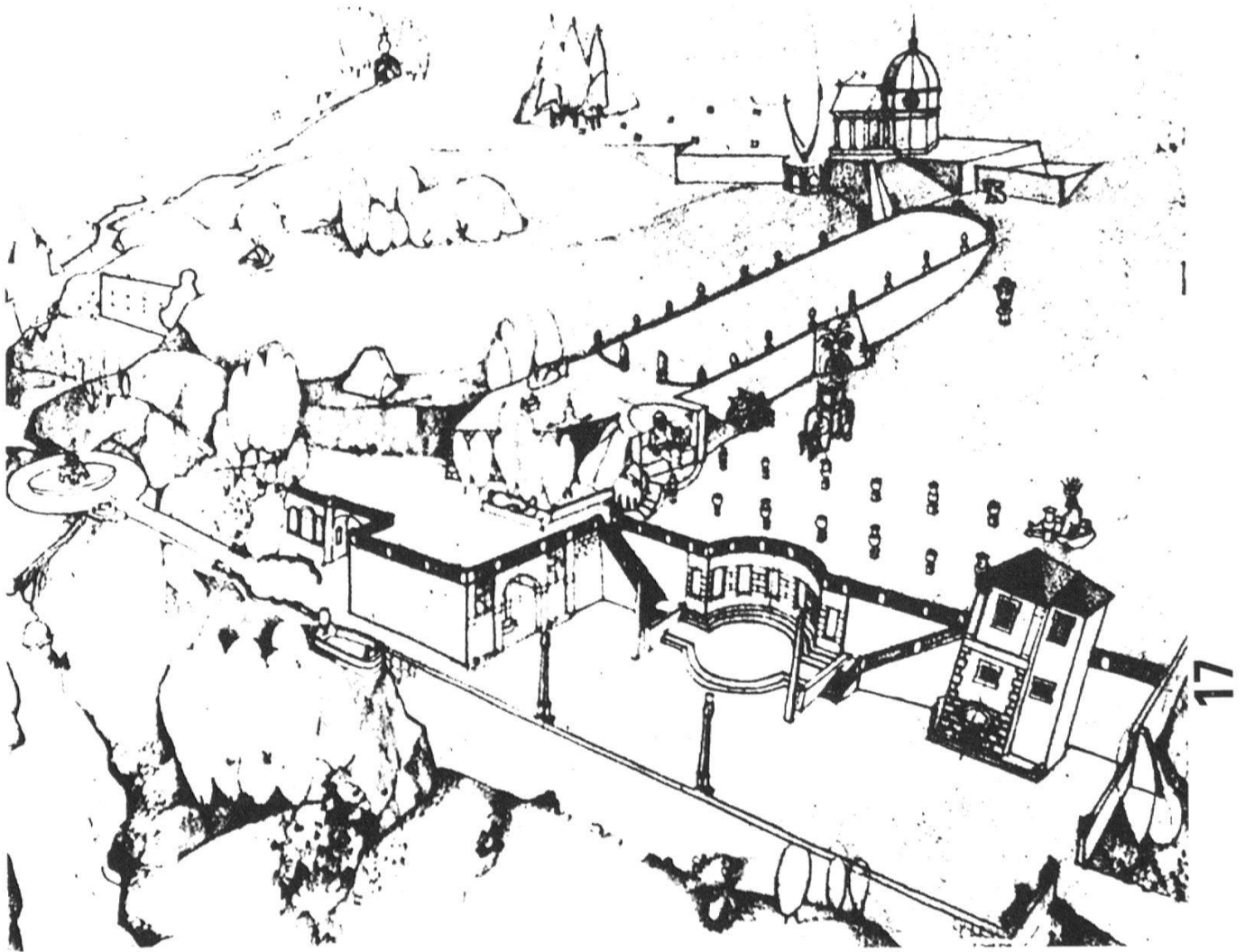
in einen parkähnlichen Garten mit Fabelwesen und Architekturteilen umwandeln.

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 anstossvermittelnden *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» gegenüber sieht. 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.