

Annette Dorgerloh · Michael Niedermeier · Marcus Becker (Hg.)

GRAB UND MEMORIA IM FRÜHEN LANDSCHAFTSGARTEN

Annette Dorgerloh · Michael Niedermeier
Marcus Becker (Hg.)

GRAB UND MEMORIA
IM FRÜHEN
LANDSCHAFTSGARTEN

Wilhelm Fink

Gedruckt mit Mitteln, die die Deutsche Forschungsgemeinschaft dem Sonderforschungsbereich 644 „Transformationen der Antike“ zur Verfügung gestellt hat.

Umschlagabbildung:

D. Berger n. Joh.G.Steinert, Grabpyramide des Prinzen Heinrich von Preußen im Garten zu Rheinsberg (1802), Aquatinta

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5442-3

Inhalt

Einführung.....	7
HORST BREDEKAMP Bomarzo – Neues vom ältesten Landschaftsgarten	15
SALVATORE PISANI Qui cineres? Vergils Grab am Posillip zwischen literarischer Erinnerung und politischer Mnemo-Topographie.....	39
JOACHIM KREMER Trauer, Erinnerung und Trost – Musikalische Memoria in der Frühen Neuzeit	61
ANNETTE DORGERLOH Von der Todesfurcht zum Trost in der Natur. Grundlagen für die Entwicklung von Gartengräbern im aufgeklärten Zeitalter	89
SASCHA WINTER Arkadische Memoria um 1700. Kollektives Totengedenken des Pegnesischen Blumenordens im Irrhain bei Nürnberg	117
MARCUS BECKER Nicht in die Mumiengruft! Kein Grabmal und zwei Kenotaphe für Julie von Voß	153
MICHAEL G. LEE The Democratization of Death. Presidential Gravesites and Pilgrimage in the Early American Republic	183
ANNA ANANIEVA Mausoleum ohne Körper. Zur gartenarchitektonischen und garten- literarischen Inszenierung des Gedenkens an einen ermordeten Imperator ...	211
CLEMENS ALEXANDER WIMMER Der Wandel des Beisetzungsrituals am Beispiel des Charlottenburger Mausoleums.....	231

MICHAEL NIEDERMEIER

Sport und Tod. Das Drehbergfest bei Wörlitz und die Bedeutung
des Totenagons für die Gartengrabentwicklung 247

Abbildungsnachweis..... 301

Musikalische Memoria in der Frühen Neuzeit –
Titelverzeichnis und Texte zur CD-Beilage..... 303

Personenregister 309

Ortsregister 317

Einführung

Gärten und Gräber gehören auf Grund der ihnen eigentümlichen Funktionalität zu den herausragendsten Zeugnissen menschlicher Lebenswelten, deren Geschichte sich bis in vor- und frühgeschichtliche Zeiten zurückverfolgen lässt. Die Kulturgeschichte kennt immer wieder Phasen, in denen sich die Konzepte des Gartens und des Grabs innig miteinander verbanden – sei es in den elysischen Jenseitsvorstellungen der verschiedenen Kulturkreise, in ägyptischen Nekropolengärten und den heiligen Hainen um griechische Heroengräber oder in den ausgedehnten formalen Anlagen um die Grabstätten indischer Großmoguln.

Im christlichen Europa begleiteten jedoch auch teilweise erbittert geführte Debatten die Einführung von Garten und Grab. Erweist sich etwa im Sankt Galler Klosterplan des neunten Jahrhunderts die Verbindung von Gräberfeld und Obstgarten gleichsam als verräumlichte Auferstehungsallegorie, so verbannte das spätmittelalterliche Bistum Chur die Bäume von den Kirchhöfen, um jeglichem quasi-paganen Vegetationskult zu wehren.

Während der Zeit von Humanismus, Renaissance und Barock, als versucht wurde, sich die antiken Wissensbestände wieder anzueignen und sie den eigenen memorialen Erinnerungsstrategien dienstbar zu machen, ging das einher mit der künstlerischen Imagination des Grabmals als Gedenkort in einer arkadischen Landschaft oder dem eines Eingangs in ein elysisch vorgestelltes Jenseits.

Im Zeitalter der Aufklärung wurden künstlerisch gestaltete Gärten zu einem Leitmedium, das von ihren Besitzern zur Statusdarstellung und -absicherung dienen konnte. Für die Visualisierung und Verräumlichung von memorialen Strategien wuchsen ihnen in diesem Zusammenhang Funktionen zu, wie sie Grabanlagen von jeher zugekommen sind.

Mit dem Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts erlebten Gartengräber daher eine bis dato ungekannte, breitenwirksame Konjunktur. Besonders in den protestantischen Fürstentümern Mittel- und Nordeuropas wurde es geradezu Mode, Grabstätten in den eigenen Gartenanlagen einzurichten. Diese Praxis war zunächst Teil und Ausdruck einer allgemeinen Hygiene- und Medizindebatte, die sich nicht nur auf die Optimierung des Körpers im Leben wie im Tod richtete, sondern auch die Seele und ihre Wege neu zu bestimmen suchte. Gleichwohl blieben sowohl die Beweggründe wie auch die Formen dieser neuartigen Rückbindung an die Natur stets individuell, auch wenn sich Muster bei den Denkmalssetzungen erkennen lassen. So waren die Erbauer von Grabpyramiden in Gärten in den meisten Fällen Männer und kinderlos, während für Frauen zum Beispiel überproportional oft Urnenmonumente gewählt wurden. Die bewährte Ewigkeitsform der Pyramide

verlangte einen größeren architektonischen Aufwand als die Setzung einer Gedenkurne.

Es ist bezeichnend für diese Art Konzeptkunst, dass viele Gartenmonumente aus einfachen, schnell vergänglichen Materialien errichtet wurden. Um ihre Gestaltungsleistungen dennoch der Nachwelt zu erhalten, nutzten die Besitzer häufig Gartenbeschreibungen und -führer, die mit Kupferstich-Illustrationen der wichtigsten Partien versehen waren, wie sie beispielsweise für die Anlage des Grafen Heinrich von Lindenau in Machern oder Moritz und Tina von Brühls Seifersdorfer Tal zur Orientierung der Besucher entstanden.

Auch im 18. Jahrhundert war die Anlage von Gartengräbern eingebunden in komplexe kulturgeschichtliche Prozesse und Traditionen. Ihnen widmet sich die Mehrzahl der Beiträge des vorliegenden Bandes, der die Ergebnisse einer Konferenz präsentiert, die der Berliner Sonderforschungsbereich 644 *Transformationen der Antike* im Mai 2010 veranstaltete.

Die Beiträge dieses Bandes fragen, warum es im Zeitalter der Aufklärung überhaupt zu diesem in der Breite bisher so nicht gekannten Phänomen der Gartenbegräbnisse kommen konnte und welche Folgen dies für die Gestaltung von Gartenanlagen selbst hatte. An charakteristischen Beispielen aus Europa und Nordamerika kann aufgezeigt werden, welche Ursachen Gartengrabenentscheidungen zugrunde lagen, welche Formen gewählt wurden und wie die Nachwelt damit umging.

Im 18. Jahrhundert wurde die antike Vorstellung des jugendlich-göttlichen Brüderpaares Hypnos und Thanatos, der Verkörperung von Schlaf und Tod, in der Kunst wie auch im Medizindiskurs aufgegriffen und transformiert. Dadurch wurde zwar das Bild des Todes erträglicher, doch führte die imaginierte Annäherung der Phänomene zu neuen Problemen, besonders für die aufgeklärten Mediziner, die in jener Zeit das Lebensende neu zu definieren versuchten. Letztlich waren echte und künstliche Grabmäler in den Gärten kaum voneinander zu unterscheiden. Viele dieser Monumente, die bewusst auf eine empfindsame Wirkung hin kalkuliert waren, gaben nur vor, die Asche einer geliebten, abgeschiedenen Person zu enthalten. Gartentheoretiker wie Christian C. L. Hirschfeld leisteten dem Voranschub und empfahlen die Anlage derartiger Memorialanlagen, weil es ihnen vorrangig um den Effekt innerhalb der begehbaren Landschaftsbilder ging.

Mit einer wachsenden Präsenz von Bildern aller Art verstärkte sich jedoch das Bedürfnis nach dem ‚Authentischen‘, das im Falle der Gartengräber zu neuen Begründungs- und Wirkungsstrategien führte. Gezeigt wird, welche ästhetischen und rhetorischen Antworten entwickelt wurden, und wie sich diese im Spannungsfeld von Antikentransformationen und der Rückkehr in den Schoß der Kirche bewegten.

Die Reihe der Beiträge eröffnen HORST BREDEKAMPS Überlegungen zum „ältesten Landschaftsgarten“, dem *Sacro Bosco* des Cinquecento in Bomarzo. Vicino Orsinis *Wäldchen* erscheint hier als Beginn einer landschaftsgärtnerischen Genealogie, die noch vor den arkadischen Entwürfen der Malerei des 17. Jahrhunderts einsetzt und die Entwicklungslinie formaler Gärten von Tivoli bis Versailles irritierend

begleitet. Für den Lukrez-Anhänger, Epikuräer und Freigeist Orsini werden Sexualität und Tod zu semantischen Kraftzentren, die in seinem antirömischen Gartentwurf in Erinnerungsmonumenten und etruskischen Gräberfeldern ihre Ausgestaltung erlangen. Sie ermöglichten dem Gartenbesitzer die Inszenierung eines Geschichtsbildes, das sich souverän den vorherrschenden Modellen einer trojanisch-römischen Deszendenz entgegenstellte. Ein Anhang bietet Text und Übersetzung des *Capitolo del Broschetto*, in dem Orsini metaphorisch die erotisch-lukrezische Sinnlichkeit der Natur besingt.

Ebenfalls nach Italien führt SALVATORE PISANIS *Materialisierungsgeschichte einer poetischen Erinnerung*. Die Ausführungen zum vorgeblichen Grab des Vergil am Posilipp bei Neapel widmen sich gerade nicht der obligaten Sehenswürdigkeit für die Grand Touristen des 18. Jahrhunderts und den Nachbauten des Grabmals in den Landschaftsgärten im nördlichen Europa, sondern seiner von der Gartenforschung weitgehend unberücksichtigten politischen Funktionalisierung durch neapolitanische Protagonisten vor Ort. Die aufgeklärt-empfindsame Semantik von antiken Monumenten wie dem Vergil-Grab und ihren Adaptionen wird hier als Ergebnis einer Fremdan eignung deutlich, und die Fokussierung der Reibung zwischen den Betrachtungsweisen von gelehrten Einheimischen und gelehrten Reisenden schärft als Warnung vor generalisierenden Kulturgeschichten den Blick für die jeweils konkreten lokalen Sinngebungsprozesse.

Auch nördlich der Alpen hatte sich, wie SASCHA WINTER in seinem Beitrag über das Totengedenken im Irrhain des Pegnesischen Blumenordens in Nürnberg zeigen kann, bereits um 1700 eine naturreligiöse Strömung entwickelt, die auf eine arkadische Memoria abzielte, ohne dass es sich dabei um Gartenbegräbnisse im eigentlichen Sinne handelte. Nach dem Vorbild der Fruchtbringenden Gesellschaft wurde der Orden der Pegnitz-Schäfer 1644 als Sprach- und Literaturgesellschaft gegründet. Als Versammlungsort des Blumenordens diente seit 1676 der nahe Nürnberg bei Kraftshof gelegene Irrhain. In einem abgetrennten Gedenkbezirk dieses Irrhains sollten Bäume mit Namensschildern an die verstorbenen Ordensmitglieder erinnern. In ähnlicher Weise, wenngleich nicht mit natürlichem Material, wurde der verstorbenen Mitglieder der römischen Accademia dell'Arcadia gedacht, die ihren Sitz in den Farnesischen Gärten hatte.

Der Beitrag von ANNETTE DORGERLOH will aufzeigen, welche Gründe dazu führten, den gestalteten Naturraum des Gartens als idealen Begräbnisort zu sehen. Die Aufkündigung der traditionellen Verbindungen zwischen kultischem Handeln und spiritueller Erwartung im 18. Jahrhundert hatte zunächst einmal dazu geführt, dass das Interesse an der Art und Weise, „wie die Alten den Tod gebildet“, wuchs. Der Garten wurde, ebenso wie der Friedhof, zum Experimentierfeld für die Inszenierung und Etablierung sozialer, politischer und ästhetischer Normen; zum fiktionalen Spielraum, in dem unter Aufbietung aller Künste eine neue Vermittlung mit dem Leben als Garant für ein Überdauern gesucht wurde. Dabei erwies sich der Landschaftsgarten mit seinen irregulären Formen und seiner variationsreichen Abfolge stimmungshafter Bilder als ein besonders geeignetes Medium der Erinnerung und des Totengedenkens. Was in der Malerei seit der Renaissance

entwickelt wurde und in den arkadisch-klassischen Landschaften Lorrains, Pousins und Watteaus wie vorweggenommen wirkt, setzte die aufgeklärte Generation im 18. Jahrhundert in die Dreidimensionalität der Landschaftsgärten in nicht gekannter Totalität um.

Der vorliegende Band beschränkt sich jedoch nicht allein auf die formalen Aspekte der Anlage von Gartengräbern, sondern will zudem nachdrücklich die Praktiken ins Blickfeld rücken, die den memorialen Umgang mit den Verstorbenen, in dessen Zentrum das Gartengrab steht, bestimmten. In diesem Sinne beschäftigt sich der Beitrag von MARCUS BECKER mit der Beisetzung sowie dem Grabmal und den Gartenkenotaphen für Julie von Voß, Mätresse des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II. Im Zentrum steht hier die Frage, wie sich die Strategie- und Taktik-Spiele der Hofpolitik mit verstorbenen Protagonisten fortführen ließen. Der Vergleich mit Grabmal- und Kenotaphprojekten konkurrierender Parteien wie Schadows berühmtem Grabmal des Grafen von der Mark sucht den Stellenwert eines Gartengrabes um 1800 zu bestimmen, und betont das unabdingbare Zusammenspiel von Bild- wie Formsprache der Monumente, in schriftlich kommunizierten Botschaften und dem performativen Akt des Gesprächs autorisierter Personen am Gartengrab.

Die traditionell schlichte, vor allem jedoch nicht modifizierbare Beisetzung und Grabgestaltung russischer Imperatoren im orthodoxen Sakralraum war hingegen die Bedingung der Möglichkeit für die Wahl eines Gartenscheingrabs als Ort einer präzis individualisierten Gedächtnisstiftung für den 1801 ermordeten Paul I. ANNA ANANIEVA zeigt, wie Gestaltung und zu kommunizierende Botschaften eines *Mausoleums ohne Körper* in Pavlovsk bei St. Petersburg in die wirkungsästhetischen Dimensionen und die Rezeptionsbedingungen des Landschaftsgartens und seiner Medialisierung in Gartenbeschreibungen und Literarisierungen eingebettet wurden. Der Beitrag akzentuiert dabei nicht zuletzt die Rolle des konkreten Besuchers der Memoriallandschaft eines solchen Gartens und die Bedeutung seines jeweiligen Erfahrungshorizonts.

Zeichnet sich damit bereits eine erstaunliche Offenheit in den Sinngebungsprozessen rund um die Stiftung einer Zarenwitwe ab, so erscheint eine republikanische *Democratization of Death* doch wiederum beherrschbar genug, um die Grablegen von Gründervätern und Präsidenten der jungen USA zu nationalen Pilgerstätten werden zu lassen. MICHAEL G. LEE widmet sich den Landsitzen und den hier jeweils angelegten Gartengräbern George Washingtons in Mount Vernon und Thomas Jeffersons in Monticello und verfolgt dabei den Prozess der Musealisierung der Anlagen im 19. und 20. Jahrhundert. Anhand der Zeugnisse sukzessiver Besuchergenerationen veranschaulicht sich die Genese einer nationalen Erinnerungskultur als ein Weg, der vom – in Jeffersons Fall – antik inspirierten selbst entworfenen Gartengrab bis zur Inszenierung eines ‚historischen‘ Ortes führt, den es unter den Bedingungen einer professionellen Regulierung und Anleitung des Gedenkens ‚authentisch‘ zu erleben gilt.

Detailliert untersucht CLEMENS ALEXANDER WIMMER die Kontinuitäten und Veränderungen in der Geschichte der königlichen Beisetzungen im Charlotten-

burger Mausoleum. Es sind dies im Ganzen sechs bzw. sieben – zählt man die Beerdigung des Herzogs Friedrich Wilhelms IV. mit. Von der Beerdigung der Königin Luise 1810 bis zu der Kaiserin Augustas 1890 lässt sich dabei im Rahmen des allgemein kirchlich wie auch hofzeremoniell regulierten stufenweisen Ablaufs eine voranschreitende Partizipation der Öffentlichkeit beobachten, die zuletzt bis zur unmittelbaren Beisetzung reichte. Wimmers Studien bieten Material und Ansatzpunkt für eine wünschenswerte umfassendere Betrachtung zur Sepulkralpraxis des preußischen Herrscherhauses, dessen offenes Desinteresse an einer dynastischen Grablege Bedingung war für die seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts individualisierten Bestattungsorte und Grabmalformen der preußischen Könige.

Mit Musik und Spielen wenden sich schließlich auch die Beiträge von Joachim Kremer und Michael Niedermeier kulturellen Praktiken zu, die ein festes Band zwischen Gartengräbern und der Welt der Lebenden zu knüpfen suchten.

Der Beitrag des Musikwissenschaftlers JOACHIM KREMER bestätigte dieses differenzierte bzw. differenzierende Bild, indem er verschiedene Varianten der musikalischen Memoria vorstellte. Mit Musikbeispielen aus der Zeit von circa 1500 bis 1800 von Josquin Desprez (*Déploration sur la mort d'Ockeghem*), Georg Philipp Telemann (für August den Starcken, 1733) oder Johann Rudolf Zumsteeg (für den Reichsgrafen Johann Carl von Zeppelin, 1802) werden Funeral- und Gedenkmusiken gegeneinander abgegrenzt und musikalische und literarische Topoi der letzteren beschrieben. Sie lassen mit anderen Formen der Musikerehrung, etwa Epitaphien für Guillaume Dufay (gest. 1474) und Conrad Paumann (gest. 1473), dem Ludwigsburger Mausoleum für Zeppelin oder mit dem in einem Hamburger Park vor 1783 aufgestellten Denkmal für Telemann („ganz im alten römischen Geschmack“) erkennen, dass die Konstruktion von Nachruhm mit unterschiedlichen, sich aber aufeinander beziehenden künstlerischen Medien erfolgen konnte.

MICHAEL NIEDERMEIER zeigt in seinem Beitrag *Sport und Tod. Das Drehbergfest bei Wörlitz und die Bedeutung des Totenagons für die Gartengrab-Entwicklung* anhand einer Vielzahl zeitgenössischer Quellen, wie über die Tradierung des olympischen Pelops-Grab-Mythos, die Anverwandlung der literarischen Vorbilder bei Homer und Vergil sowie die Neubesetzung von vorhandenen frühgeschichtlichen Trojaburgen und Wunderkreisen im 18. Jahrhundert die konkrete geographische Landschaft durch die Neuinszenierung der alten Totenspiele neu semantisiert wurde. Durch die Verbindung von fürstlichem Grabmal und Sportwettkämpfen versuchte der Fürst Franz von Anhalt-Dessau seit 1777 die Revitalisierung eines Ahnenkultes in Gang zu setzen, der sich etwa an die trojanischen genealogischen Abstammungslinien anschloss. Der für die fürstliche Grablege ausgebauten vor- oder frühgeschichtliche Hügel des Drehbergs wurde gärtnerisch so gestaltet, dass an die alte genealogische Herkunft des Fürsten mit der Landschaft im ritualisierten Spiel erinnert wurde.

Mit der Neubesetzung der historischen Landschaft durch die Grablege des Fürsten und deren Integration in die Gartenlandschaft sollte das Überdauern des fürstlichen Stammes sowohl rückwirkend behauptet als auch prospektiv gesichert werden.

In direktem Anschluss daran entwickelten Philanthropen wie GutMuths oder patriotische Turner wie Jahn einen eigenen vaterländisch-patriotischen Sportkult, der das Grab der vorbildhaften Turner und Pädagogen zum gedanklichen Ausgangspunkt nahm. Gartengestalter und Architekten wie Fürst Pückler, Karl Friedrich Schinkel und Graf Lindenau ließen sich unmittelbar zu eigenen herrschaftlichen Entwürfen anregen. Eine direkte Ableitung lässt sich selbst noch in der Gestaltung des Reichssportfeldes für die Olympiade 1936 belegen.

Allen Beiträgen gemein ist der genaue Blick auf die konkreten Funktionen der besprochenen individuellen Anlagen und die mit ihnen verbundenen Inszenierungen und Praktiken. Dabei wird schnell deutlich, dass sich das Kaleidoskop der Phänomene nur widerspenstig in die Koordinaten einer herkömmlichen Geschichte der Gartenkunst fügen mag, ja geradezu aufzufordern scheint, dieses Koordinatensystem zu überprüfen. Dieser Aufgabe widmete sich das Unterprojekt B4 *Angestammte Antiken: Die Erfindung des „englischen“ Gartens und seine Voraussetzungen*, das die Tagung organisierte, aus der der vorliegende Band hervorging, und das im Rahmen des Berliner Sonderforschungsbereichs 644 das Ziel verfolgte, die Entstehung des Landschaftsgartens nicht mehr stilgeschichtlich, sondern von den konkreten Aufgaben der Gärten und den Nutzungs- wie Wahrnehmungsszenarien her zu betrachten.

Die von Horst Bredekamp geleitete Projektgruppe unternahm es in Auseinandersetzung mit bisherigen Forschungsansätzen seit 2004 über zwei Förderphasen hinweg, den vielfältigen Ursachen und Voraussetzungen der „Erfindung“ des Landschaftsgartens, zunächst im deutschsprachigen und dann auch im gesamteuropäischen Raum nachzuforschen.¹ Die von der in der Gartengeschichtsforschung bisher dominant vertretene starre Entgegensetzung von regelhaftem Barockgarten und „natürlichem“ Landschaftsgarten hat das Projekt dabei von Anfang an in Frage gestellt. Die in der Kunst- und Kulturgeschichte vertretene Interpretationslinie unterstellt dem Barockgarten mit seinen auf das Herrenschloss axial bezogenen schnurgraden Alleen, seinen geometrischen Wasserstücken und seinen der Architektur folgenden Heckenschnitten programmatisch in erster Linie eine aristokratisch-absolutistische Unterwerfung und Beherrschung der Landschaft. Im „französischen“ Barockgarten vergegenständliche sich in erster Linie, so die verbreitete Annahme, der Absolutismus eines Ludwig XIV. Dem Vorbild Versailles und dem hier versinnbildlichten Anspruch des Königs auf die völlige Beherrschung nicht nur aller Staaten, sondern auch auf ein Sichgefügmachen von Landschaft und Natur, seien in Nachahmung des Sonnenkönigs auch die anderen Herrscher Europas blindlings gefolgt. Demgegenüber wird allgemein unterstellt, dass dem „englischen Garten“, der den „französischen“ Garten im Laufe des 18. Jahrhunderts in seinem Geltungsanspruch ablöste und damit historisch überwand, mit seinen freieren, sich den landschaftlichen Gegebenheiten anbequemenden geschwungenen Formen eine liberale Intention eingeschrieben sei. Hierin sah die Forschung ein

1 Vgl. grundlegend: <http://www.sfb-antike.de/index.php?id=330> einschließlich der Links zu den Publikationen der Projektmitglieder.

aufklärerisches Programm verwirklicht, indem sie von den Lobeshymnen führenden Vertreter der Aufklärung wie Shaftesbury, Rousseau oder Hirschfeld unmittelbar auf die Intentionen und Beweggründe der einzelnen Gartenbesitzer zurückschloss. Der Landschaftsgarten, der somit als das kulturelle Gegenmodell zum höfischen Raum angesehen wird, erscheint demnach nicht nur als eine charakteristische Metapher für das beginnende Zeitalter der Aufklärung. Er wird, da kaum zwischen der Hochschätzung durch die Aufklärer und den Interessen der Gartenbesitzer differenziert wird, als Ausdruck von Liberalität und Verbürgerlichung dargestellt. Im Landschaftsgarten habe sich ein Naturverständnis vergegenständlicht, dass nicht mehr auf Unterjochung und Bezwingung der Natur ausgerichtet sei, sondern auf Ausgleich und Verständnis.

Zwar teilen wir die Überzeugung, dass mit dem Garten, der seit der Antike und Epikur der bevorzugte Ort philosophischer Betrachtungen und arkadisch orientierter Existenzweisen war, auch in der Neuzeit ästhetische, philosophische und weltanschauliche Fragestellungen in einem grundsätzlichen Sinne verhandelt und metaphorisiert werden. Doch erst eine genaue Untersuchung der einzelnen Anlagen, ihrer jeweiligen Raumin szenierungen, der zu eruiierenden unterschiedlichen Intentionen der einzelnen Besitzer, Gestalter und reflektierenden Gartenbesucher erlaubt eine Deutung der komplexen Programme, die sich stets genealogisch auf den Eigentümer und seinen Status beziehen.

In der Verlagerung des Betrachtungsfokus weg vom Formalen hin zum Benutzungsaspekt der Gärten sehen wir uns in einer Allianz mit wichtigen Entwicklungen der Gartenforschung in den letzten Jahren. Aus dieser Perspektive wird ersichtlich, dass bereits Gärten der Renaissance, wie Horst Bredekamp schon 1985 am Beispiel von Bomarzo zeigen konnte, die Ästhetik des frühen Landschaftsgartens nicht vorweggenommen, sondern ausgeprägt haben.

Die semantischen Gehalte der Gärten insgesamt, so unsere transformationstheoretische Prämisse, treten durch das historisch bedingte ständige Neu- und Uminterpretieren der Anlagen selbst erst in Erscheinung. Zugleich erweist es sich, dass die antike Referenzkultur im Vorgang der neuzeitlichen Interpretation und Transformation adaptiert und partiell neu konstruiert wird. Der SFB 644 hat dafür den Begriff der Allelopoiese, der gegenseitigen Hervorbringung, entwickelt, der davon ausgeht, „dass es keine konstanten Entitäten gibt, die sich im Lauf der Geschichte identisch behaupten würden. Ausgang und Ergebnis von Transformation sind vielmehr als sich wechselseitig hervorbringende Elemente zu verstehen, die durch die jeweiligen Kontexte der Referenz- und Aufnahmekultur bedingt sind.“²

So zielt unser Ansatz auf das Missing Link zwischen der Gartenkunst der Renaissance, des Barock und dem frühen Landschaftsgarten, der unter der Maßgabe des Arkadischen zu neuen Lösungen für den alten Zusammenhang von Landschaft, Grab und Memoria geführt hat.

2 Böhme, Hartmut, „Einladung zu Transformation“, in: *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, hg. v. Hartmut Böhme/Lutz Bergemann/Martin Dönike/Albert Schirmer/Georg Töpfer/Marco Walter/Julia Weitbrecht, München 2011, S. 11.

Bomarzo – Neues vom ältesten Landschaftsgarten

1. Zugang zu Bomarzo

Nachdem er Ende des siebzehnten Jahrhunderts in Vergessenheit geriet, ist der etwa 60 km nordöstlich von Rom gelegene Ort Bomarzo nach dem Zweiten Weltkrieg durch seinen Garten zur Inkunabel eines frühen Surrealismus geworden.¹ In den 1970er und 80er Jahren hatte er ein zweites *momentum* als phantasievoll anti-klassisches Gegenmodell zur systemisch durchgestalteten Gegenwart. Als ich 1985 meinen Versuch zur Deutung dieses Ensembles nach mehrjährigem Quellenstudium unter dem Titel *Vicino Orsini und der Heilige Wald von Bomarzo* vorlegen konnte, fügte ich im Klima dieser Wahrnehmung den Untertitel hinzu: *Ein Fürst als Künstler und Anarchist*.² An ihm ist nach einer Fülle weiterer Publikationen,³ und so auch nach der jüngsten, eine neue Grundlage bietenden Untersuchung zu Bomarzo nichts zurückzunehmen.⁴ Rückblickend ist allerdings zu konstatieren, dass der Untertitel in seiner Zuspitzung den Effekt verstärkt hat, den Garten von Bomarzo als eine zwar großartige, aber doch auch isolierte Anlage eines regelfreien Einzelgängers aus dem Kontinuum der Gartengeschichte herauszunehmen.

Dies gilt vor allem für seinen Charakter als früher Landschaftsgarten. Der erste in der Moderne aufgenommene Grundriss aus den 1950er Jahren zeigt, in welchem Maße derartige Pläne über den Charakter des Dargestellten täuschen können (Abb. 1).⁵ Das Feld wird durch zwei rechteckige Areale beherrscht, die gegeneinander versetzt sind. Hinzu kommen Eintragungen, die nicht erkennen lassen, ob sie Bauwerke oder Skulpturen wiedergeben. Der Garten, dies legt der Grundriss nahe, überführt die enge und verwinkelte Straßenführung des Ortes Bomarzo in die lichte Weite eines geometrisch aufgeräumten Areals.

Um die einzelnen Bestandteile des Gartens besser hervorheben zu können, bietet auch das Schema der Anlage aus der Vogelsicht einen geradezu aufgeräumten Eindruck (Abb. 2).⁶ Schon auf den ersten Blick springt das Absonderliche der

1 Zu den Etappen des Verschwindens aus der Wahrnehmung: Castelletti (2009), 12. Vgl. zum Neugewinn seiner Wertschätzung im 20. Jahrhundert: ebd., 16 f. sowie: Alessi (2009), Bomarzo svelata. Ein markantes Beispiel bietet: Hocke (1957), 86 f.

2 Bredekamp (1985).

3 Unter den zahlreichen populären, oft als Kommentar zu neuen Fotografien gemeinten Publikationen sei als Beispiel genannt: Sheeler (2007). Entschiedene Kritik an meinem Versuch wurde formuliert durch: Coarelli (1994) und Calvesi (2000).

4 *Bomarzo: il Sacro Bosco* (2009).

5 Bruschi (1955), 4.

6 Manfredi, *Manfroncelli und Marino* (1955).

Abb. 1: Arnaldo Bruschi, Grundriss von
Garten und Stadt von Bomarzo, 1955.

Bauwerke und Skulpturen ins Auge, aber der Gesamteindruck ist doch von jener Regelmäßigkeit geprägt, die von den großen, ebenen Flächen im Vordergrund und dem nach rechts ansteigenden Plateau bestimmt ist.

2. Die Bildblitze der Hauptmotive

Diesem Bild widerspricht bereits, dass der Garten als Traumreich definiert ist. *Animus quiescendo fit prudentior ergo* („Schlafend wird der Geist folglich klüger“), so lautet die Inschrift an jenem schiefen Turm, der rechts unten vom ehemaligen Eingang her eine Schleuse in die Welt des Traumes bedeutet.⁷ Eine zweite, nicht weniger rahmenstellende Metapher wird auf der Eingangsebene mit dem Theater entwickelt, das als reale Bühne, aber auch als Lebensallusion zu begreifen ist. Die Inschrift auf einem der Obelisken zitiert ein Gedicht aus Petrarcas *Canzoniere*: *Sol per sfogar il core* („Nur um das Herz auszuschütten“).⁸ Diese Inschrift deutet den Garten als einen Gang durch ein gebautes Psychogramm. Schon hier zeigt sich der Garten als ein Traumreich, ein Theaterareal und eine Seelenlandschaft.

Hinzu kommt sein Charakter als eine politische Gegenwelt. Die Frontstellung gegen Rom wird bereits dadurch betont, dass ein römischer Legionär von einem indischen Elefanten erdrosselt wird.⁹ Eine Position gegen das imperiale Spanien ist

⁷ Bredekamp (1985), Bd. I, 94. Vgl. Coarelli, 1994, 150 f.

⁸ Petrarca (1989), Nr. 293, Z. 10; vgl. Bredekamp (1985), 97; Coarelli, 1994, 156; Alessi (2009), Et dimmi, 121.

⁹ Bredekamp (1985), Bd. I, 169–171.

Abb. 2: Lucio Luise, Manfredo Manfredi, Ildo Manfroncelli und Salvatore Marino, Vogelsicht auf den Garten von Bomarzo, Zeichnung, 1955.

mit Hilfe eines aztekischen Idols am oberen Ende des Gartens formuliert. Die exotische Maske ist besonders darin ausgewiesen, dass sie die Burg der Orsini als Krone auf dem Kopf trägt.¹⁰ In einer der markantesten Gruppen hat der Schöpfer des Gartens sodann die Überwältigung einer Amazone dargestellt. Sie hat sich beide Brüste abgenommen, um besser kämpfen zu können. Überwältigt wird sie durch die mächtige Figur des Roland aus Ariosts *Orlando furioso*. Die Drapierung eines Kissens unter dem Kopf der Amazone zeigt unmissverständlich, dass eine der *modi lussuriosi*, der „Luxusstellungen“ Ludovico Ariosts, umgesetzt ist.¹¹ Dies mag dazu beigetragen haben, dass der Schöpfer des Gartens vor dem Besuch des Papstes zitterte; dieser aber zog zum Glück mit seinem Tross vorbei.¹²

Zudem polemisiert der Garten gegen christliche Jenseitsvorstellungen, indem der Rachen der Hölle, wie er bei Bosch der Feuerpfuhl der Marter war, hier zum Ort des Vergnügens seitens jener Gesellschaften wird, die zu aufgeklärt waren, als dass sie etwa einem Satanskult hätten verfallen können (Abb. 3).¹³ Im Höllenmaul

¹⁰ Bredekamp (1985), Bd. I, 141 f.

¹¹ Bredekamp (1989), 125.

¹² Bredekamp (1985), Bd. I, 70 f., 88.

¹³ Bredekamp (1985), Bd. II, Abb. 123.

Abb. 3: Giovanni Guerra, Höllenmaul im Garten von Bomarzo,
lavierte Federzeichnung, ca. 1598.

Abb. 4: Schildkröte mit Fama des Ruhms, Fotografie: Wolfram Janzer.

wurde diniert, musiziert, und es wurden Feste gefeiert, wie sie nur in der provinziellen Abgeschlossenheit stattfinden konnten.¹⁴

Die riesige Schildkröte, auf der die Fama des Ruhms auf einer Kugel balanciert (Abb. 4),¹⁵ nutzt nahe einem Bach die zufällige Formation der Natur. Eine beseelte Zeichnung Bartolomeo Breenberghs (Abb. 5),¹⁶ in der diese riesige *Tartaruga* inmitten einer amoenischen Mischvegetation über den Boden kriecht, zeigt diese Position aus dramatisierter Untersicht. Dasselbe gilt für den auffliegenden Pegasus, der ursprünglich von Musen begleitet war (Abb. 6). Spektakulär verdeutlicht eine

¹⁴ Bredekamp (1985), Bd. I, 86–88, 165.

¹⁵ Bredekamp (1985), Bd. I, Taf. 21.

¹⁶ Bredekamp (1985), Bd. II, Abb. 60.

Abb. 5: Bartholomäus Breenbergh, Schildkröte mit Fama,
lavierte Federzeichnung, 1625.

Abb. 6: Pegasusbrunnen.

weitere Zeichnung Breenberghs, wie sich dieser Brunnen mit der zentralen Figur des Pegasus in überraschenden Blickachsen zeigte (Abb. 7).¹⁷

3. Der Landschaftsgarten

Die Gesamtanlage verdeutlicht, dass dieses Wechselspiel von Natur, Bild und Blickschneisen eine andere Welt entwickelt als die, welche von Tivoli nach Versailles führt. Von der Burg aus ist nicht zu erkennen, wo der Garten beginnt und endet (Abb. 8).¹⁸ In dieser Perspektive zeigt sich ein „Wäldchen“, und genau mit diesem Begriff hat der Schöpfer seinen Garten immer wieder benannt: *boschetto*.¹⁹

Keineswegs tut sich hier ein Garten mit regulärer Wege- und Blickführung auf, sondern ein Ensemble der inszenierten Überraschung. In diesem Garten tauchen die Figuren blitzartig wie die Bilder eines Traumes auf. Ein Freigeist hat sich in Bomarzo sein eigenes, antirömisches Landschaftsparadies geschaffen. Wo der Garten die Natur herausfordert, geschieht dies nicht durch geometrische Linien, sondern durch Überraschungen, die in ihrer Bildhaftigkeit bestechen.

¹⁷ Bredekamp (1985), Bd. I, 125; Bd. II, Abb. 54.

¹⁸ Bredekamp, 1989, Taf. I.

¹⁹ Bredekamp (1985), Bd. I, 64, 102–104.

Abb. 7: Bartholomäus Breenbergh, Pegasusbrunnen mit Fama
im Garten von Bomarzo, lavierte Federzeichnung, 1625.

Abb. 8: Blick auf den Garten von Bomarzo, ca. 1981,
Fotografie: Wolfram Janzer.

Bomarzo ist eine bewusste Alternative zu geometrischen Anlagen, wie sie Tivoli und Bagnaia zur selben Zeit entfalten, und damit bietet es den ersten Landschaftsgarten der neuzeitlichen Historiographie des Gartens. Umso überraschender ist, dass dieser Status so gut wie keinen Eingang in die Gartengeschichte gefunden hat. Selbst Roy Strong's verdienstvolle Entwicklungsgeschichte der Gartengestaltung von Italien nach England erwähnt Bomarzo nur beiläufig,²⁰ und dasselbe gilt für John Dixon Hunts *The Picturesque Garden in Europe*; auch dort ist Bomarzo nur

²⁰ Strong (1970), 21, 82.

beiläufig erwähnt.²¹ Zwar ist dieser Garten überaus berühmt, in seiner Bekanntheit aber isoliert: eher Kuriosum als Exemplum.²²

Seine Anlage war das Produkt eines irregulären Charakters. Der Baron Vicino Orsini war als Heerführer der päpstlichen Armee unter Paul IV. desillusioniert zurückgekehrt. Mit dem brieflich überlieferten Satz: „Ich habe beschlossen, daß Epikur ein Edelmann war“, hat er mit der katholischen Welt gebrochen.²³ Es handelt sich um einen der wichtigsten Sätze der modernen Gartengeschichte, weil hier deutlich wird, dass Epikur, der griechische Philosoph des Gartens und des Ausgleiches von Geist und Körper, als Vorbild jener Person dient, die den Landschaftsgarten in bewusster Opposition gegen die Gestaltungsregeln seiner Zeit zur großen Form entwickelt hat. Zumindest in diesem Moment ist der Landschaftsgarten in Form von Bomarzo ein Paradies des Ausgleiches von Natur und Kunst, Körper und Geist, und er enthält kulturkritische Züge: gegen den Nutzen, gegen die Stadt, gegen die Autorität und gegen die Kirche.

4. Memoria, Grab, Ruine

Der Schöpfer des Gartens war sich dessen Bedeutung bewusst. Seiner eigenen Memoria dient die auf der Schildkröte balancierende Fama (Abb. 4), die seinen Ruhm in die Welt trompetet. Die Fama fliegt auf dem Rücken der Schildkröte dem Palast entgegen.²⁴

Reziprok springt beim Blick vom Palast auf das Wäldchen inmitten des Mischwaldes die Terrasse des Theaters sowie, am oberen Rand des Terrains, eine Kuppel auf (Abb. 2, 8). Sie ist gemeinsam mit der Schildkröte das Zeichen dafür, dass Bomarzo auch für das Thema des Grabes und der memoria einen besonderen Stellenwert einnimmt. Der zugehörige Tempel besteht aus einem achteckigen Zentralraum und einem dreischiffigen Portikus (Abb. 9).²⁵ An höchster Stelle angesiedelt diente er als Erinnerungsmal, das für die früh verstorbene Frau von Vicino Orsini, Giulia Farnese, errichtet worden war.²⁶ Ob sich hier das Grab dieser hochstehenden Frau aus der römischen Papstfamilie befindet, ist unklar; möglicherweise ist der Tempel selbst ein Erinnerungs- und kein Grabmonument. Aber nicht ein einziges christliches Zeichen deutet auf eine katholische Gedächtniskultur; vielmehr breitet sich unter diesem Tempel eine durchweg mythologisch bestimmte Garten-

21 Und dies auf der letzten Seite: Hunt (2002), 193.

22 Zwei Autoren haben jüngst zumindest die Nähe zur modernen Pastorale und zum Motiv des *Pitturesken* betont: Varoli Piazza (200), 181 f.; Brunon (2009), 194.

23 „me son risoluto, che Epicuro fu un'galant' homo“ (Brief vom 27.6.1558, in: Bredekamp [1985], Bd. II, 15, Z. 18; vgl. Bd. I, 27).

24 Bredekamp (1985), Bd. I, 131–134.

25 Frommel (2009).

26 Die Stellen, in denen der Garten von Bomarzo als Ort der Erinnerung an Giulia Farnese erklärt oder auch nur erwähnt wird, sind mit neuem Material zusammengestellt in: ebd., 57 f. Frommel bekräftigt die Zuschreibung an Raffaello da Montelupo.

Abb. 9: Tempel im Garten von Bomarzo, Fotografie: Wolfram Janzer.

welt aus, die nichts weniger im Sinn hat als eine christlich geprägte Erinnerung an die Ehefrau des Schöpfers dieses Gartens. Die Kassetten des Portikus sind mit Lilien der Farnese bestückt, und allein darin weist sich dieses Bauwerk als Reminiszenz und Denkmal aus.²⁷

Zum Zusammenhang von Grab und Erinnerung gehört auch eine Ruine, bei der es sich, was alle Handbücher und selbst einschlägige Arbeiten übersehen haben,²⁸ um die erste tatsächlich gebaute künstliche Ruine handelt (Abb. 10). Sie war für Orsini die gegen das antike Rom und gegen den Papsthof seiner Tage gerichtete Versicherung der etruskischen Wurzeln seiner selbst. Mit erstaunlicher Sicherheit ist hier eine etruskische Grabanlage imaginiert, deren Giebel von Meereswesen bevölkert wird (Abb. 11).²⁹ Über diese Ruine definiert sich Bomarzo als ein Garten, der eine etruskische Nekropole überformt. Dies bezeugt unmissverständlich auch die Rückseite, die auf gekonnte Weise etruskische Kolumbarienfächer imitiert.³⁰

27 Bredekamp (1985), Bd. I, 157; vgl. 60–62.

28 Hartmann (1981).

29 Rekonstruktion durch fotomechanische Spiegelung, in: Bredekamp (1985), Bd. II, Abb. 86.

30 Zur Identifizierung ihrer Vorlagen: Manni (200).

Abb. 10: Pseudoetruskische Ruine im Garten von Bomarzo.

Abb. 11: Wolfram Janzer,
Rekonstruktion des etruskischen Tempelgrabes, 1982.

Das Anschauungsmaterial lag gleichsam vor der Haustür. Von der Bergkuppe aus, die sich hinter dem Garten von Bomarzo erhebt, geht der Blick auf eine verlassene, riesige, etruskische Nekropole, innerhalb derer sich eine Fülle von Kolumbariengräbern befindet. Bomarzo, das alte *Buonmartio*, das ein Zentrum der etruskischen Kultur gewesen war, erhält in Form des Gartens von Bomarzo eine Auferstehung.³¹

5. Arkadien

Dass der Garten in Form des Tempels und auch anderer Elemente wie das des schiefen Turmes eine Memorialfunktion besaß, verdeutlicht eine Publikation, die einen Schlüssel zu seinem Verständnis darstellt (Abb. 12).³² Sie stammt von dem Humanisten Francesco Sansovino, Sohn des Bildhauers Jacopo Sansovino. Francesco, der zu seiner Zeit nicht minder bekannt war als sein Vater, hatte sich mit Vicino Orsini befreundet, als dieser in den vierziger Jahren Venedig besuchte. Im Jahre 1570 widmete Francesco Sansovini seinem Freund ein Buch, das in der Geschichte der Idee Arkadiens einen zentralen Stellenwert einnimmt: Jacopo Sannazaros *Arcadia*.³³

In der Einleitung beschreibt Francesco Sansovino, wie sich das „Wäldchen“ von Bomarzo beim Blick von der Westterasse des Palastes als Erinnerungsort für Giulia Farnese darstellt:

Ich wähne mich auf jener Loggia, die das ganze Land sichtbar macht und das Auge der Betrachter auf jenen Hügel herablenkt, zu dessen Fuß man das Theater, den See und den Tempel sieht, der der glücklichen Erinnerung an die ehrwürdige Frau Giulia Farnese geweiht ist, die einst eure Gattin war.³⁴

In den folgenden Ausführungen kommt Sansovino auf Sannazaros Buch *Arcadia*, das, wie er betont, Vicino Orsini immer und immer wieder gelesen habe. In der Tat ist die gedankliche Nähe zwischen diesem Grundbuch der Pastoralidylle und dem Wäldchen von Bomarzo verblüffend. Schon die Begriffe gleichen sich. Wenn Vicino Orsini seinem Garten als *sacro bosco* („Heiligen Wald“) bezeichnet, dann entlehnt er diesen Terminus von Sannazaro.³⁵ In der zehnten Ekloge ist zudem ein Memorial-Monument angesprochen, das nicht in Widerspruch zu der agrarischen Idylle stand, sondern das den Hirten Gelegenheit zu einer tief sinnigen Reflexion

31 Bredekamp (1985), Bd. I, 120 f.

32 Bredekamp (1985), Bd. I, 60–62; Bd. II, Abb. 8.

33 Sannazaro (1961), 1–132.

34 „Mi pare esser su quella loggia, laqual scuopre tutto il paese & mena l'occhio de' riguardanti giù per quella collina, à pie della quale si uede il Theatro, il largo, & il Tempio dedicato alla felice memoria dell' Illustris.-Sig. Guilia Farnese già uostra consorte“ (zitiert nach: Bredekamp [1985], Bd. II, 83, 1570 [1586], 3–12; vgl. ebd., Bd. I, 60).

35 Bredekamp (1985), Bd. I, 64, 103.

Abb. 12: Widmung von Jacopo Sannazaros *Arcadia* an Vicino Orsini durch Francesco Sansovino, Holzschnitt, 1570 (1586).

Abb. 13: Hirten vor einem Denkmal, Holzschnitt, 1570 (1586), aus: Sannazaro, *Arcadia*, Ekloge X.

Abb. 14: Satyressa als Bank im Garten von Bomarzo,
Fotografie: Wolfram Janzer.

bot (Abb. 13).³⁶ Damit entsprach es jenem Doppelcharakter zwischen Totenehrung und Hirtenidyll, wie es Bomarzo repräsentiert.³⁷

Wie es die neunte Ekloge ausführt, herrscht in Arkadien der große Pan als Inkarnation einer allmächtigen Erotik.³⁸ Die freie Natur des Hirtenlebens ist durch das *Arcadia* Sannazaros zum Modell einer Kultur geworden, in der die freie Liebe herrscht. Der Garten von Bomarzo ist voller Anspielungen an dieses Arkadien, in dem sich Satyrn und Satyressen ein Stelldichein geben. So entpuppt sich eine Steinbank als eine Satyressa, die sich mit auf den Rücken gefesselten Händen darbietet (Abb. 14).³⁹

6. Der Lockruf des „Wäldchens“

Nicht der geringste Zweifel besteht daran, dass Vicino Orsini seinen Garten als einen Hort der freien Liebe nach dem Muster von Sannazaros *Arcadia* begriff. Magen und Geschlecht waren für Vicino Orsini wie auch für seinen Briefpartner, den hohen päpstlichen Beamten Giovanni Drouet,⁴⁰ die beiden Instanzen, die über das körperliche und das seelische Wohlergehen entscheiden.⁴¹ Der Briefwech-

³⁶ Sannazaro (1570 [1586]), 88.

³⁷ Bredekamp (1985), Bd. I, 103.

³⁸ Niedermeier (1995) hat dem eine große Studie gewidmet.

³⁹ Bredekamp (1985), Bd. II, Abb. 43.

⁴⁰ Zum Verhältnis von Vicino Orsini und Giovanni Drouet: Müller (2007) und zuletzt: Bentivoglio (2009).

⁴¹ Bredekamp (1985), Bd. I, 27–53.

sel mit seinem Freund in Rom zeigt in einer atemberaubenden Offenheit, dass der Garten auch darin seine Funktion als Arkadien erfüllen sollte, dass er als ein Ort des erotischen Vergnügens definiert war. Immer wieder spricht Vicino Orsini von käufflichen Frauen aus Rom, mit denen er durchaus freundschaftlich und in zwei Fällen fast ehemäßig verbunden war. Und immer wieder versuchte er seinen Freund zur Reise nach Bomarzo zu bewegen, um mit ihm im Garten von Bomarzo Liebesabenteuer erleben zu können.⁴²

In einem Giovanni Drouet betreffenden Konvolut von Schriftstücken des vatikanischen Archives der Chigi befinden sich zudem zwei Gedichte, die beide vom Eros handeln. Das erste, vermutlich von Vicino Orsini verfasste Gedicht gibt den Rat, bei einem Besuch von Bagni dem Geschlechtsleben freien Lauf zu lassen, um Nachwuchs zu zeugen.⁴³ Das zweite stammt zweifelsfrei aus seiner Feder, weil sich der Verfasser hier als Besitzer des Gartens von Bomarzo an Giovanni Drouet wendet.⁴⁴ Das erste Wort des Poems spricht diesen als „Druetto“ an, um diesen Namen durch Überschreiben in einem Wortspiel zum „Duetto“ zu machen und damit den Zusammenklang der beiden Freunde von Beginn an zum Motto zu machen.⁴⁵

7. Die Freuden des Vogelfangs

In diesem Gedicht sucht Vicino Orsini seinem Freund Drouet in den Garten von Bomarzo zu locken, indem er ihm die Freuden des Vogelfangens ausmalt. In Gärten des Typus *Boschetto* wurde in der Regel die Vogeljagd betrieben,⁴⁶ und dies geschah auch in Bomarzo; bereits Sansovino hat diese *caccia a gli uccelli* als eine der Vergnügungen dieses Gartens hervorgehoben.⁴⁷ Vicino Orsini nimmt dieses Element der Gartenfreuden in seinem Gedicht auf, um mit der Ausmalung der Freuden des Vogelfanges den Freund anzulocken, als wäre er selbst ein einzufangender Vogel.

Das Gedicht fügt sich mit seinen technischen Angaben auf spielerische und unpräzise Weise in die durch Friedrich II. angestoßene Tradition der Literatur

42 Bredekamp (1985), Bd. I, 40–49.

43 Biblioteca Vaticana, Chigiano, LIII, 61, Fol. 142v. Der Ort konnte angesichts der Fülle der Bäder, die seinen Namen tragen, nicht identifiziert werden. Es kann sich auch um eine Abkürzung von Bagnaia handeln.

44 Biblioteca Vaticana, Chigiano, LIII, 61, Fol. 144r–145v. Ich bin auf dieses Gedicht bei der Suche nach weiteren Quellen über Giovanni Drouet nach Publikation meiner Untersuchung zu Bomarzo gestoßen. In die italienische Übersetzung konnte der Text in den Anhang eingefügt und kurz kommentiert aufgenommen werden (Bredekamp, 1989, 1574 (?), 47, 263 f.), und einige übersetzte Zeilen erschienen zusätzlich in der zweiten Fassung der deutschen Ausgabe (Bredekamp [1991], S.35 f.). Diese wurden für die bislang eingehendste Analyse der Freundschaft zwischen Vicino Orsini und Giovanni Drouet verwertet (Müller [1997], 29). Wegen seiner Sonderstellung in den Dokumenten der Wertschätzung des Gartens ist es im Anhang nicht nur in Übersetzung, sondern auch unter Aufnahme einiger Korrekturen in der Transkription abgedruckt (Calvesi [2000], 47, Anm. 49).

45 Anhang, Z. 1.

46 Varoli Piazza (2009), 179.

47 „uoglio che ce ne andiamo alle hore ordinate alla caccia, a gli uccelli, ò a qualche altro piacere“ (Bredekamp [1985], Bd. II, 83, 1570 [1586], Z. 22 f.).