

Paysages et jardins : Entre formes et pratiques

Ilse Hilbold

Dans le monde anglo-saxon, les études sur les jardins sont dominées par le Département des Garden and Landscape Studies, un centre de recherche international très actif, situé à Dumbarton Oaks, Washington. Il n'est pas anodin que ce département, en activité depuis les années 1970, ait combiné l'étude des jardins et l'étude du paysage. Il y a en effet un fort mouvement historiographique outre-Atlantique qui considère que les jardins sont des paysages (Benes 1999 ; Hunt 1992 ; 1999). En France et en Allemagne, ce point de vue est partagé par une majorité d'historiens de l'art et de l'architecture, qui, jusqu'aux années 2000, étaient à peu près les seuls chercheurs à s'intéresser à l'histoire des jardins (Brunon & Mosser 2007) Que cette alliance des jardins et des paysages soit répandue et heureuse ne doit pas faire oublier qu'il s'agit aussi d'un choix historiographique qui s'inscrit dans une histoire de la discipline (Conan 1999). A ce titre, on peut questionner les conséquences possibles d'une telle union des termes « paysages » et « jardins ». Pour exemple, on peut faire remarquer que, dans ce contexte historiographique, le jardin et le paysage sont amenés à partager un certain nombre d'outils d'analyse et d'angles d'approches. Ces constatations liminaires invitent donc, dans le cadre du séminaire « Landschaftsnarrative in Antike und Früher Neuzeit », à s'interroger sur la relation entre « jardins » et « paysages » : je me propose d'ouvrir mon exposé par un questionnement d'ordre historiographique sur « le paysage » et « le jardin » romains, puis d'explorer différentes manières de concevoir le paysage dans le cadre d'une étude des horti résidentiels.

J'ai travaillé lors de mon doctorat sur les pratiques sociales et politiques des horti de Rome du 1er siècle avant J.-C. au 1er s. ap. J.-C. M'étant spécifiquement intéressée à la ville de Rome, dans le cadre d'une étude topographique de ses jardins (Hilbold 2008), j'avais souhaité, dans mon travail de thèse, approfondir l'étude des jardins de l'urbs. Ma connaissance du corpus de sources était alors concentrée autour des vestiges archéologiques urbains (Jardins de Mécène, Jardins de Salluste, etc.) et d'un ensemble de textes qui comprenait en particulier les occurrences de hortus/horti dans l'œuvre de Pline l'Ancien (Hist. Nat.). A un moment donné, ce que la littérature secondaire écrivait sur les jardins urbains, mis en relation avec ce je savais sur les jardins par mon corpus, m'est apparu comme insatisfaisant. Les chercheurs parlaient ainsi des horti de Rome comme d'espaces d'apparat et décrivaient par le détail de quoi était fait ce luxe, comment il s'était développé et comment il était utilisé socialement par leurs propriétaires (La Rocca 1986 ; Cima & La Rocca 1998), mais quasiment aucun ne disait simplement que les horti étaient des résidences aristocratiques et qu'à ce titre, on

pouvait leur appliquer les questionnements d'histoire sociale et politique dont la domus et la uilla avaient bénéficié depuis les trente dernières années.

L'objectif initial de mon travail de thèse a donc été de proposer une définition des jardins de Rome qui puisse intégrer les horti de Rome et leur donner une spécificité, au lieu de les englober dans un concept de « jardins romains » qui me paraissait trop vague, trop généraliste et surtout trop esthétisant (trop axé sur l'esthétique). Pour cela, j'ai d'abord travaillé sur les formes des jardins pour (re)construire une typologie des jardins sur la base des sources picturales, archéologiques et littéraires. Cette première étape m'a permis de reconnaître matériellement les spécificités des horti de Rome, que dès lors j'ai appelé « jardins résidentiels de Rome », dans le but de marquer, dans leur dénomination, leur caractère spécifique de résidence. Il était désormais possible de proposer une étude des pratiques sociales et politiques de ces jardins, en tant que lieu de résidence complémentaire à la domus et à la uilla, dans la lignée, si l'on veut, des travaux d'histoire résidentielle ou d'histoire domestique (Guilhembet 2010).

Dans ce travail, la notion de paysage, même si elle n'était pas centrale, est apparue à plusieurs reprises. Dans le cadre de l'étude des formes des jardins d'abord, le questionnement liminaire sur les différents types de sources accessibles et sur leurs utilisations possibles (cf. débat sur la vraisemblance des peintures pariétales de jardins et leur confrontation aux données archéologiques) a par exemple ouvert une étude des « villascapes » (Bergmann 1991) ; cette étude a mis en question, de fait, le concept de topia tel que développé par P. Grimal (Malaspina 2012). Mais il me semble que, par ailleurs, cette notion de paysage a aussi eu une importance dans l'étude des pratiques des jardins, dans la mesure où le paysage est d'abord une construction du regard. Ainsi, dans l'œuvre de Cicéron, il est possible de retracer cette construction d'un paysage, par l'analyse de l'argumentation de l'auteur. Dans plusieurs passages, on voit que, tout en s'appuyant sur des éléments historiques, Cicéron crée un nouveau paysage de jardins idéal pénétré des pratiques aristocratiques qu'il défend.

Ces quelques remarques résument les différentes pistes d'interprétation que je souhaiterais développer lors du séminaire bâlois, afin de confronter « jardins » et « paysage ».

Bibliographie indicative :

Benes 1999 : Mirka Benes, « Recent developments and Perspectives in the Historiography of Italian Gardens », dans Conan 1999, p. 37-76.

Bergmann 1991 : Bettina Bergmann, « Painted perspectives of a Villa Visit : Landscape as Status and Metaphor », dans Gazda 1991, p. 49-70.

Bona, Lévy & Magnaldi 2012 : Edoardo Bona, Carlos Lévy, Giuseppina Magnaldi (dir.), *Vestigia notitiae : scritti in memoria di Michelangelo Giusta*, Alexandrie, 2012.

Brunon & Mosser 2007 : Hervé Brunon, Monique Mosser, « L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour une approche holistique de l'art des jardins », *Ligeia : dossiers sur l'art* 73-76, 2007, p. 59-75.

Cima & La Rocca 1998 : Maddalena Cima, Eugenio La Rocca (dir.), *Horti Romani*, Rome, 1998.

Conan 1999 : Michel Conan (dir.), *Perspectives on Garden Histories*, Washington, 1999.

Gazda 1991 : Elaine Gazda (dir.), *Roman Art in the Private Sphere. New perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula*, Ann Arbor, 1991.

Grimal 19843 : Pierre Grimal, *Les jardins romains*, Paris, 19843 [1943].

Guilhembet 2010 : Jean-Pierre Guilhembet, « De la topographie urbaine à la métropole étendue. Tendances récentes de la recherche sur la Rome antique », *Histoire urbaine* 29, 2010, p. 181-198.

Hilbold 2008 : Ilse Hilbold, *Les jardins romains – Ier siècle avant J.-C. – IIe siècle après J.-C.*, (Typoscript), 2008.

Hunt 1992 : John D. Hunt (dir.), *Garden History : Issues, Approaches, Methods*, Washington, 1992.

Hunt 1999 : John D. Hunt, « Approaches (New and Old) to Garden History », dans Conan 1999, p. 77-90.

La Rocca 1986 : Eugenio La Rocca, « Il lusso come espressione di potere », dans Cima & La Rocca 1986, p. 3-35.

Malaspina 2012 : Ermanno Malaspina, « La doppia vita di una congettura : Pierre Grimal e il falso della *topiographia », dans Bona, Lévy & Magnaldi 2012, p. 367-384.

Narrative Landscapes in Virgil: the counter pathetic fallacy

Giovanna Laterza

The transfer of personal emotions to the physical world, and specifically to landscapes, is a widespread artistic device that helps to increase the level of participation in a given scene by the external users (that is, the readers or spectators). On a rhetorical level, the transposition of emotions into the physical world is mirrored by an interesting and often discussed figure of speech, the pathetic fallacy, which is defined as: “the poetic convention whereby natural phenomena which cannot feel as humans do are described as if they could: thus rainclouds may ‘weep’ or flowers may be ‘joyful’ in sympathy with the poet's (or imagined speaker's) mood”¹. This linguistic humanization of nature is formalized as rhetorical device and discussed extensively by the critic John Ruskin. The retrospective history of the pathetic fallacy allows us to measure on a concrete linguistic level the difference between two paradigms of poetry, the ancient and the modern: the pathetic fallacy identified by Ruskin presents itself as a spontaneous reaction of a sensitive and poetic soul; in ancient literature, the pathetic fallacy is a rhetorical tool used in the frame of a strictly codified relationship between man and nature and is used to construct topical natural scenes of different kind. The study of pathetic fallacy becomes particularly relevant in Virgil, who is an active mediator between the past and the modern aesthetics of poetry through his innovative pathetic style. In Virgil's *Aeneid* the pathetic fallacy is a proper rhetorical tool through which he can technically fulfill his pathetic ambitions and include and emphasize in the story the emotions of different internal figures. In this paper I will try to underscore the importance of what I have called the counter-pathetic fallacy, which associates a supposed positive moment to some negative landscape features. I argue that the contra-pathetic fallacy is particularly relevant on the narrative level: it prefigures the future negative development of episodes that are perceived as positive in the present.

¹ Chris Baldick, *Oxford dictionary of literary terms* (Oxford: Oxford University press, 2008), 250-51.

Landschaftsbeschreibungen und -wahrnehmungen in Lucans *Pharsalia*

Anne-Sophie Meyer

Lucans Epos über den Bürgerkrieg ist für den Verzicht auf den traditionellen epischen Götterapparat bekannt. Im Hinblick auf die Landschaftsbeschreibungen kann man dabei feststellen, dass bei Erwähnungen von Naturphänomenen oder geographischen Exkursen die Erzählerstimme fast nie auf den Mythos zurückzugreift, sondern viele Bezüge zu Lehrgedichten oder wissenschaftlicher Prosa herstellt. Doch damit ist nicht gesagt, dass die Götter von der Erzählung ausgeschlossen sind: Viele Figuren vertreten im Werk offensichtlich eine andere Weltsicht, in der Götter durchaus eine Rolle spielen. Im Rahmen dieses Workshops möchte ich der Frage nachgehen, wie verschiedene Figuren ihre natürliche Umgebung wahrnehmen und wie sie dadurch charakterisiert werden.

In einem zweiten Schritt wird sich die Frage stellen, wie sich die Landschaftsbeschreibungen, die durch den Erzähler vorgetragen werden, zu diesen Landschaftswahrnehmungen verhalten: Werden dadurch die Empfindungen der Protagonisten bestätigt oder stehen sie im Konflikt zueinander? Durch die Gegenüberstellung der direkten Reden betroffener Figuren (Caesar, Cato, Amyclas, Soldaten usw.) und der entsprechenden Landschaftsbeschreibungen wird sich zeigen, dass jede Figur oder Figurengruppe über eigene Annahmen und Vorstellungen verfügt, die ihre Wahrnehmung und Interpretation der Landschaften bestimmen.

Passagen, in denen die Figuren mit ihrer natürlichen Umwelt konfrontiert werden, erweisen sich daher als zentral, um ihr Selbstverständnis zu untersuchen. Die verschiedenen Äusserungen ergeben eine Vielstimmigkeit, in der zentrale Themen des Epos ausgehandelt werden. Eine Auseinandersetzung mit diesen Weltsichten findet dabei sowohl zwischen den einzelnen Figuren wie auch zwischen ihnen und dem Erzähler statt.

**„Fantasie dentro di ferriere“ – Niederländische Landschaftsgemälde mit Bergbausujet in
italienischen Sammlungen des Cinquecento**

Luise Baumgartner

Vorbemerkung: Der geplante Vortrag behandelt (basierend auf einem entsprechenden Unterkapitel) die Sammlung Pio da Carpi in Rom, die sowohl ein Bergbaugemälde von Herri met de Bles als auch die grossformatige Ruinenlandschaft *Panorama mit dem Raub der Helena* des Maarten van Heemskerck enthielt.

Im frühen 16. Jahrhundert entwickelt sich innerhalb der niederländischen Landschaftsmalerei der Typus der Ruinenlandschaft, die sich mit der Ästhetik verfallender antiker Architekturen in einer phantastisch überhöhten Naturszenerie (der topischen ‚Weltlandschaft‘) auseinandersetzt. Insbesondere der Haarlemer Maler Maarten van Heemskerck (1498 – 1574), der in den 1530er Jahren einen längeren Aufenthalt in Rom absolvierte, prägte diesen neuen Gemäldetypus. Im Zuge der antiquarischen Unternehmungen der römischen politischen und klerikalen Elite, die beispielsweise den Maler Raffael (Raffaello Santi, 1483 – 1520) zur Erforschung und Dokumentation antiker Ruinen veranlasste, machten sich auch viele Künstler aus dem Norden (namentlich aus den Niederlanden) in der Hochrenaissance auf den Weg in die Ewige Stadt, um die Bau- und Kunstwerke des Altertums vor Ort zu studieren. Anders als manche italienischen Zeitgenossen und Kunsttheoretiker wie Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564) und der Autor Francisco de Holanda (1517 – 1585) postulierten, wurden die sogenannten *ponentini* oder *fiamminghi*, also die niederländischen Landschaftsmaler, gerade von Römer Kunstsammlern und Mäzenen sehr geschätzt.

Einer der wohl bedeutendsten Liebhaber nördlicher Landschaftsgemälde war der Kardinal und Diplomat Rodolfo Pio da Carpi (1500 – 1564): Bezeichnenderweise versammelte er in seinem Römer Palazzo nicht nur mehrere typische Antwerpener Weltlandschaften, sondern auch eine erlesene Auswahl antiker Statuen und Fragmente. Grössere Stücke wie Monumentalskulpturen und architektonische Relikte waren im Garten, der sogenannten *vigna*, gleichsam „en plein air“ ausgestellt. Zudem besass Pio da Carpi einige Gemälde Maarten van Heemskercks, die, wie ein Nachlassinventar von 1564 überliefert, Landschaften mit antiken Versatzstücken („certe belle anticaglie“) zeigten. Im Rahmen eines Unterkapitels beschäftigt sich meine Dissertation mit der Frage, wie solche Sammlungskontexte und Präsentationsweisen die Ausbildung dieses neuen Sub-Genres der Ruinenlandschaft begünstigte und welche Maler, Sammler und Kunsthändler massgeblich an dieser Entwicklung partizipierten. Insbesondere ist die künstlerische Invention solcher *fantasticherie*, wie die Kombination aus nördlicher Landschaft und römischen Antiken oft genannt

wurde, vor dem Hintergrund zeitgenössischer kunsttheoretischer und antiquarisch-archäologischer Diskurse zu betrachten. Als Zeitzeugen werden hierzu vor allem der Kunsthistoriograph Giorgio Vasari (1511 – 1574) aber auch Poeten wie Joachim du Bellay (ca. 1522 – 1560), der sich aus einer literarischen Perspektive mit der Vanitas römischer Ruinenkulissen befasste, befragt. Besonders aufschlussreich ist zudem eine Beschreibung der Sammlungen Pio da Carpis, die der Naturforscher Ulisse Aldrovandi 1562 vornahm: Seine Auseinandersetzung mit archäologischen Artefakten und Zufallsbildern in Gesteinsfunden ist paradigmatisch für die zahlreichen Bezüge zwischen Archäologie und Mineralogie beziehungsweise für den *Paragone* zwischen Kunst und Natur in der Renaissanceliteratur, die leitmotivisch durch das gesamte Dissertationsprojekt führen.

Menschengemachtes Tor zur Unterwelt – Vadians Besuch in den Salzbergwerken Sarmatiens

Katharina Suter-Meyer

In der zweiten Edition des Kommentares des Schweizer Humanisten und späteren Reformators Joachim Vadian (1484-1551) zur Geographie Pomponius Melas (Basel, Andreas Cratander, 1522) fanden neu verschiedene exkursive Lemmata mit narrativer Struktur Eingang, die auf Beobachtungen und Erlebnissen Vadians basierten und die antike Geographie um persönliche Einblicke in Besonderheiten der frühneuzeitlichen Welt erweiterten. Seinen Anmerkungen zu Sarmatien, mit dem er grundsätzlich das damalige Polen identifizierte, stellte er in der zweiten Ausgabe ein neu verfasstes Lemma zur Seite, das sich in einem Exkurs von Melas antikem Blick auf die nomadischen Kriegerstämme, deren Frauen erst nach eigenhändiger Tötung eines Feindes ihre Jungfräulichkeit verlieren duften, abwandte und als detaillierter Bericht über Vadians Besuch in den Salzbergwerken Polens in der Edition von 1522 neu die umfangreichste Scholie zur Region Sarmatien darstellte. Die menschengemachte Veränderung der Landschaft wird als drastisch und mit Unterweltsmetaphern beschrieben, wobei die Innovation und der Erfolg der frühneuzeitlichen Salzgewinnung gleichsam als Wunder des eigenen Zeitalters erscheinen. Vadians Landschaftsnarrativ lässt den Menschen die Grenze zwischen Ober- und Unterwelt verwischen; das einst von wilden Nomadenvölkern beherrschte Sarmatien wird zu einem technisch hochentwickelten Polen, dessen Salzabbau übertrifft, was die Antike kannte, und so für eine veränderte, entwickelte Welt steht, die aus dem Bild der alten Schriftsteller herausgewachsen ist.

Dulcia secretis componite carmina cellis! – Überlegungen zur Schreibsituation in den Basler

Epicedien

Elisabeth Reber

Auch wenn die Thematik des Workshops „Landschaftsnarrative“ suggeriert, dass dabei in der Regel von Naturbeschreibungen, dem *locus amoenus* und zusammenfassend gesagt „dem äusseren Raum“ die Rede sein sollte, führe ich in meinem Vortrag in die innere, intellektuelle Landschaft der dichterischen Schreibwerkstatt. Sie hat nichts mit einer idyllischen Flora und Fauna zu tun, sondern setzt die lyrische Produktion und die Schreibutensilien metaphorisch ein, um die tiefe Trauer des Dichters zu artikulieren.

In den Basler Epicedien aus dem 17. Jahrhundert ist es ein verbreitetes Motiv, dass der Dichter mit der Trauer kämpft und seine starken Emotionen beim Dichten hinderlich sind. Belegstellen dafür finden sich einerseits in den kurzen Subskriptionstexten zu den Gedichten, wie etwa die Angabe, dass der Dichter *tremula ac luctuosa Manus* geschrieben habe – was dem alten Druck freilich nicht anzusehen ist, oder andererseits in den Epicedien selbst, wie in dem Distichon *Coner, sed moeror conantem reprimit ingens, Scribere sed tentans humida cera cadit*.

Wenn ein bestimmtes Thema in den Epicedien wiederholt vorkommt, liegt der Schluss nahe, dass damit eine Vorgabe aus der zeitgenössischen Dichtungslehre in den Versen umgesetzt wird. Tatsächlich findet sich beispielsweise in der Poetik des Humanisten Johannes Murmellius die Anweisung an den Schüler, sich in die Stille zurückzuziehen, um konzentriert an seinen Gedichten arbeiten zu können: *Dulcia secretis componite carmina cellis*. Murmellius rekurriert dabei auf einen Ovid-Vers aus den Tristitien, die auch zur Einsamkeit des Dichters auffordern: *Carmina secessum scribentis et otia quaerunt* (1, 1, 41). Auch wenn es, laut Murmellius, unter den antiken Dichtern sehr wohl solche gab, wie Horaz, Vergil und Properz, die sich nicht in die Einsamkeit eines abgeschlossenen Raums zurückzogen, sondern in die Natur hinausgingen, um die nötige Inspiration zu erhalten, gibt Murmellius der abgeschirmten Studierstube explizit den Vorzug, um konzentriert arbeiten zu können. In der Natur läuft der Dichter nämlich immer Gefahr durch den Liebreiz und die Lebendigkeit der Tier- und Pflanzenwelt abgelenkt zu werden.

Für die Epicedien, in denen der Dichter seinen durch die Trauer gestörten Schreibprozess thematisiert, stellt sich nun die Frage, ob sie sich im Rahmen dieser Gelehrtentradition sehen, bei der die Einsamkeit in einem abgeschlossenen Raum Garant für die literarische Produktion ist.

Methodisch schwierig ist dabei, dass die Belegstellen in den Epicedien nicht umfangreich sind, sondern sich jeweils auf ein paar Verse beschränken.

Wünschenswert wäre dennoch, den Beleg zu erbringen, dass die Epicediendichter sich dieses Gelehrtenideals bedienen. Zwei Punkte dieses Befundes, den ich zur Diskussion stellen werde, sind dabei von besonderem Interesse: 1. Auch wenn der Dichter einsam an seinem Schreibtisch sitzt – also passende Bedingungen für das intellektuelle Arbeiten vorhanden sind, kann er nicht konzentriert arbeiten, weil ihn die tiefe Trauer um den Verstorbenen davon abhält. Damit wird dieses Stereotyp des Intellektuellen für die Epicedien umgemünzt, sodass es der Artikulation der tiefen Trauer und Betroffenheit dient. 2. Es ergibt sich dadurch das Paradox, dass das Zeugnis des lyrischen Scheiterns dennoch in Versen abgefasst ist und somit zwar im Gedicht beteuert, aber formal gar nicht vollzogen wurde.