GUNDA HINRICHS

RÄTSEL DES MANIERISMUS UND TIEFENPSYCHOLOGIE

Über einen Versuch, die Traumdeutung als kunsthistorische Methode zu verwenden

ZUSAMMENFASSUNG: Die Autorin beschreibt einen enigmatischen italienischen Renaissancegarten und stellt eine ungewöhnliche Methode vor, die Bedeutung dieses Gartens, der als „Sacro bosco di Bomarzo“ bekannt ist, zu entschlüsseln. Sie verwendet dazu nicht nur den ikonographischen bzw. ikonologischen Ansatz – handwerkliche Mittel der Kunstgeschichte, die bisher an diesem Rätsel abprallten –, sondern nimmt darüber hinaus die Hilfe der tiefenpsychologischen Traumdeutung in Anspruch, die ein sehr viel weiter reichendes Sinnverständnis ermöglicht.

1. Einleitung

Es gibt Phänomene, die als Rätsel gelten, die sich dem wissenschaftlichen Verständnis gänzlich entziehen und den Rahmen der heuristischen Möglichkeiten eines Fachgebietes übersteigen. Das macht entweder die Konsultation der Nachbarwissenschaften im Sinne einer interdisziplinären Forschung erforderlich oder führt gar dazu, dass die Hypothesenbildung den Boden des herkömmlichen Wissenschaftsverständnisses verlässt und sich auf das unsichere Terrain der Ahnungen und vagen Vermutungen begibt.

In den Naturwissenschaften ist die experimentelle Absicherung von Untersuchungen über den Zusammenhang zwischen einer bestimmten Ursache und einer bestimmen Wirkung in der Regel unabdingbar – vor allem im Hinblick auf den Nutzen für die Praxis. In den Geistes- und Sozialwissenschaften jedoch empfinden wir die Ergebnisse solcher Erhebungen, deren Hypothesen mit harten statistischen Methoden operationalisierbar gemacht wurden und dann mit mathematischer Genauigkeit bewiesen werden können, oft als umso belangloser, je exakter die Beweisführung war. Anregender erscheint uns das hermeneutische Vorgehen, das an die jahrhundertealte Tradition der Geistesgeschichte anknüpft – auch wenn dabei nur ungenaue Antworten gewonnen werden, denn an den Grenzen der Beweisbarkeit wird eine Wissenschaft im Allgemeinen nicht nur besonders angreifbar, sondern meist auch besonders interessant.

Im Folgenden soll es um einen Gegenstand der Kunstgeschichte gehen, der einen fächerübergreifenden Erklärungsansatz herausfordert, indem er Kunsthistoriker wie Kulturwissenschaftler seit langem lebhaft und ergebnislos beschäftigt. Es wird dabei um eine methodische Überschneidung von Kunstgeschichte und Psychoanalyse gehen, genauer: um die Anwendung eines psychoanalytischen Interpretationsmodells auf einen kunsthistorischen Gegenstand.

2. Der Heilige Wald von Bomarzo als kunsthistorisches Rätsel

Auf einem abgelegenen Ausläufer des Cimino-Gebirges – ca. 100 km nördlich von Rom – liegt der Ort Bomarzo und in diesem ein zum Kastell gehörender fürstlicher Garten, der unter der Bezeichnung „Sacro Bosco" (Heiliger Wald) oder auch „Parco dei Mostri" (Park der Monster) bekannt geworden ist. Erbaut in der Zeit zwischen 1552 und 1580 von VICINO ORSINI (1523-1585), dem damaligen Fürsten von Bomarzo, gilt dieser Garten in der Kunstgeschichte bis heute als ungelöstes Rätsel, denn er entzieht sich hartnäckig jeder schlüssigen kunsthistorischen Deutung. Man stößt in diesem Heiligen Wald auf ein scheinbar planloses Panoptikum von befremdlichen und seltsamen steinernen Figuren: Riesenhafte, bis zu sieben Meter hohe exotische und mythologische Tiergestalten, ebenso große menschliche Wesen, Chimären, pflanzliche Formen, ein Fischmaul, das aus der Erde auftaucht, aus dem Boden ragende Köpfe, abrupte Wechsel zwischen als solchen errichteten Ruinen und intakter Architektur – Nymphen, Riesen, Ungeheuer; insgesamt ein absonderliches und rätselhaftes Programm.

Von Salvadore Dali wurde der Garten als Vorwegnahme der surrealistischen Kunst gerühmt, doch die Fachwelt bezeichnete ihn als „Schauerarkadien für gelangweilte Aristokraten"[1], und gar als „Machwerk einer fraglos perversen Natur"[2]. In seiner regellosen Gestalt ohne Logik und innere Stimmigkeit stelle der Park eine wilde Attacke des manieristischen Untergrundes gegen die Normen der Klassik dar.[3] Orsini selbst hätte über ein solches Urteil wahrscheinlich gelacht, denn er lässt wissen, dass er seinen Garten absichtlich verschlüsselt habe als ein Rätsel in Bildern und als Test auf die Gelehrsamkeit und Einfühlungsgabe der Besucher. Am 22.4.1561 schreibt er an seinen Freund, den Kardinal Alessandro Farnese, er würde fieberhaft an seinem Wäldchen arbeiten,

---

[1] G. R. HOCKE: Die Welt als Labyrinth (1957), S. 107.

[2] Vgl. E. WILSON: The monsters of Bomarzo (1972), S. 23.

[3] Vgl. H. BREDEKAMP: Vicino Orsini und der Heilige Wald von Bomarzo, Bd. 1 (1985), S. 9, Anm. 3.

„um zu sehen, ob ich Euch diesen Garten als Wunderwerk präsentieren kann wie so vielen Dummen, die hierher kommen. Aber dies wird (wohl) nicht geschehen, denn (der Glaube an) Wunder, der aus Unwissenheit geboren ist, kann Euch (ja) nicht befallen ...“[4]

3. Ikonographie

Wollten wir nun mit den Mitteln der Kunsthistoriker versuchen, dieses Verwirrspiel zu durchschauen und den Garten zu verstehen, so böte sich als eine bewährte Methode die *Ikonographie* an, die theoretisch gesehen aus drei aufeinanderfolgenden Schritten der Bildbetrachtung besteht:

a) der prä-ikonographischen Beschreibung, in der man lediglich die formalen Bestandteile eines Kunstwerks aufzählt, ohne daraus bereits Schlüsse zu ziehen,
b) der ikonographischen Identifikation, die das „Thema“ eines Bildes oder Kunstgegenstandes benennt, und
c) der ikonographischen Interpretation, die den tieferen Sinn, den der Künstler bewusst in sein Werk hineingelegt hat, entschlüsselt.[5]

Die notwendigen methodischen Voraussetzungen hierzu sind die Kenntnis der malerischen oder bildhauerischen „Tradition“ eines Themas sowie die Vertrautheit mit den literarischen Quellen, auf die der Künstler sich bezogen hat. Häufig ist dies die Bibel, vor allem in der Renaissance aber werden auch klassische und nachklassische Quellen wie z. B. die *Metamorphosen* des OVID, DANTEs *Divina Commedia* oder die zeitgenössischen Bestseller *Hypnerotomachia Poliphili* von Francesco COLONNA, *Gerusalemme liberata* von Torquato TASSO oder *Orlando furioso* von Ludovico ARIOST etc. als literarische Vorlage für künstlerische Darstellungen erkennbar. In den exklusiven höfischen Gruppen und unter den Humanisten der Renaissancegesellschaft galt es geradezu als gehobenes Gesellschaftsspiel, mit der Kunst als einer Geheimsprache umzugehen, die nur den Eingeweihten und Gebildeten zugänglich war. Heutige Ikonographie stünde also vor der Aufgabe, die Zeichensprache jener Bilder wieder in ihre Wortbedeutung zurückzuübersetzen.

Im Garten von Bomarzo finden wir in der Tat zahlreiche Anspielungen auf Themen der genannten Literatur, so z. B. den „Rasenden Roland“, eine Szene aus den Abenteuern des Poliphil, die schlafende Psyche aus dem „Goldenen Esel“ des APULEIUS u.a.m.

---

[4] Zit. n. BREDEKAMP, Bd. 1, S. 10.

[5] Vgl. R. v. STRATEN: Einführung in die Ikonographie (1997), S. 23ff.

Zusätzlich zu dieser ikonographischen Bestimmung würden wir nun versuchen, den Garten einer bestimmten Stilepoche zuzuordnen, und kämen zu dem Ergebnis, dass man ihn als manieristisch betrachten kann. Manierismus ist eine nicht unumstrittene Bezeichnung für einen Stil, der sich durch Außergewöhnlichkeit im Sujet und Übertreibung der Form auszeichnet. Gustav René HOCKE vertritt die Meinung, dass der Manierismus weder zeitlich noch regional begrenzt, sondern zu allen Zeiten als unterschwellig stets vorhandener Gegenentwurf zum Klassischen wirksam sei, was bereits in der Antike beginnen würde, sich im Mittelalter fortsetze, um schließlich in der eigentlichen Epoche des Manierismus, der Zeit zwischen 1520 bis 1650, eine Hochblüte zu erleben. Diese würde sich in der Romantik wiederholen und schließlich in die Kunst der Gegenwart münden. HOCKE ist auch der Ansicht, dass der manieristischen Kunstform eine analoge Lebensform entspreche, die von einem bestimmten Menschentyp gepflegt werde, der in ganz Europa immer wieder hervortrete. Dieser scheue die Unmittelbarkeit, liebe dagegen die dunkle Andeutung und die Metaphern einer sinnlichen Bildhaftigkeit. Der Manierist hegt demnach eine Vorliebe für das Gesuchte und Außergewöhnliche bis hin zur sadistischen Perversität; er produziert wahnsinnige Ausgeburten der Phantasie und spielt ein lustvolles Spiel mit dem Entsetzen, bei dem abartige Grausamkeit und Monstrosität neben Geziertheit und Eleganz stehen. „Discordia concors“ (einträchtige Zwietracht) lautet die manieristische Grundformel, die die Extreme zusammenspannt.

Auf philosophischer Ebene kann man diese ästhetische Haltung ebenfalls ausfindig machen, nämlich in einem Denkstil, der im Neuplatonismus wurzelt und ein knappes Jahrhundert zuvor durch NIKOLAUS VON KUES wie neben anderen auch durch ALBERTUS MAGNUS begründet wurde. „Coincidentia oppositorum“ (Einheit der Gegensätze) und „docta ignorantia“ (gelehrte Unwissenheit) sind die Begriffe, die für die metaphysische Grundkonzeption der Renaissancekultur grundlegend und für Dichtung und Bildende Kunst in der Folgezeit geradezu formkonstitutiv geworden sind. Der Gedanke, dass das Göttliche sich dadurch entfaltet, dass es seine Extreme hervortreibt, die gerade darum durch ein geheimnisvolles Band zusammengehalten werden, schlägt sich malerisch und dichterisch verschlüsselt in der Darstellung bevorzugt mythologischer Themen nieder, durch deren Reichtum die Kunst der Renaissance sich ja auszeichnet; und seinen deutlichsten Ausdruck findet dieses gedankliche Paradoxon im antithetischen Stilcharakter des Manierismus.

Hier gelangen wir nun methodisch allerdings an die Grenzen der Ikonographie und betreten den Bereich eines historisch-hermeneutischen Vorgehens, das zuerst von Aby WARBURG (1866 – 1929) entwickelt wurde und „Ikonologie“ genannt wird.

4. Ikonologie

Der mit der Ikonologie verbundene wissenschaftliche Anspruch, den man seit ihrer Begründung unverändert vertritt, ist hoch:

> „Indem man auf Philosophie, Psychologie, Anthropologie, Religionsgeschichte, Musik- und Literaturgeschichte, auf die Wissenschaftsgeschichte der Naturwissenschaften in gleichem Maße zurückgreift wie auf Astrologie oder die Kenntnis der heidnischen Mysterien, sucht man zu erklären, welche religiösen, mythischen, gesellschaftlichen, politischen u. a. Vorstellungen einer bestimmten geschichtlichen Epoche, einer Gruppe von Menschen oder auch eines Einzelnen in dem Motiv, dem Thema, der Komposition, ja selbst auch im Material des Kunstwerks vermittelt durch den Künstler – und im künstlerischen Handeln zugleich verdichtet – zum Tragen kommen. Der Ikonologe zeigt auf, welche Bedeutung der geschichtlichen Entwicklung eines Themas beizumessen ist, legt den Bedeutungswandel einer gleichbleibenden architektonischen Form dar und sucht nach einer Erklärung für die jeweiligen Gründe einer bestimmten typologischen Entwicklung.“ [6]

Diese Methode der Bedeutungsanalyse bezieht zwar die ikonographische Methode mit ein, um mit ihrer Hilfe das „Sujet“ zu bestimmen, auch teilt sie mit jener die dazu erforderliche vorgängige Analyse des Motivs, bei der man auf die Stilgeschichte als Kontrollinstanz rekurriert, zusätzlich sollen aber bestimmte Prinzipien erfasst werden, die sich im Kunstwerk als eine Struktur der *„symbolischen Werte“* jener Prinzipien manifestieren. Daher muss man sich bestimmter Verfahren bedienen und besondere Kenntnisse besitzen, die über die Ikonographie hinausgreifen.

Eine in diesem Sinne ausgesprochen solide und sorgfältige Bomarzo-Untersuchung liegt mit dem zweibändigen Werk „Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo“ von Horst BREDEKAMP[7] vor. Der Autor stieß im römischen Staatsarchiv auf den Briefwechsel Orsinis, der zu großen Teilen erhalten geblieben ist, und transkribierte und übersetzte ihn mit akribischer Sorgfalt, so dass daraus eine historische Quelle von unschätzbarem Wert entstand. Bredekamp kommt über die Lektüre dieser Briefe und eine Rekonstruktion der Orsini'schen Biographie sowie über die ikonographische Interpretation der Skulpturen zu dem Schluss, der Garten sei die bildhafte Darstellung

---

[6] E. KAEMMERLING: Vorbemerkung. In: Ders. (Hg.): Ikonographie und Ikonologie (1979), S. 9.

[7] Wie Anm. 3.

einer verwickelten Art von Geschichtstheorie und einer epikuräischen Lebensphilosophie, die Orsini aus Furcht vor der Inquisition auf solch verschlüsselte Weise zum Ausdruck bringen musste.

Diese Studie ist wissenschaftlich äußerst fundiert und auf beeindruckende Weise gelehrt, doch letztlich bleibt auch sie unbefriedigend und vermag weder uns, noch den Autor selbst – wie jener mit eigenen Worten bekundet – völlig zu überzeugen. Bredekamp stellt nämlich nicht in Rechnung, dass die Motive Orsinis – entgegen dessen verbaler Beteuerung – auch auf unbewusstem Weg zum Ausdruck im Werk gelangt sein können, – ein Gedanke, der eine ganz andere theoretische Auffassung vom Grund der künstlerischen Tätigkeit erzwingt.

5. Die Traumdeutung als ikonologische Methode

Als eine besondere Art von Ikonologie, die einer solchen Auffassung Rechnung trägt, könnte man nun eine Methode bezeichnen, die allerdings nicht als wissenschaftliche anerkannt ist. Man kann nämlich auch behaupten – und dies ist meine These – der Garten verhalte sich ähnlich wie ein Traum, dessen manifeste Oberfläche den Sinn nicht preisgibt, und seine geheime Sinnstruktur könnte demnach mit den Mitteln der psychoanalytischen Traumdeutung erschlossen werden. Die Gestalten und Elemente des Gartens müssen zwar als dem zeitgenössischen Motivreservoir entnommene verstanden werden, die Bedeutung dieser Verwendung ist dann aber eine so individuelle, nur den Schöpfer des Gartens betreffende, dass herkömmliche Ikonologie ihr in der Tat nicht gerecht wird und es sinnvoller erscheint, die Lebensgeschichte Orsinis psychoanalytisch zu interpretieren, um aus ihr heraus eine biographisch bezogene Deutung des Gartens zu versuchen. Vom klassischen Verfahren unterscheidet sich diese Methode also dadurch, dass man nicht auf einen kulturell feststehenden Kanon von Symbolbedeutungen rekurriert – obwohl natürlich auch dieser mit gängigen Symbolen erscheint -, sondern die Skulpturen als Elemente einer höchst persönlichen Bildersprache versteht und etwa so vorgeht, als ob man die Manifestation eines individuellen Wahngebäudes zu entschlüsseln hätte.

Sigmund Freud, für den der Traum die via regia zum Unbewussten darstellte, sagt über den Traum:

> „[Latente] Traumgedanken und [manifester] Trauminhalt liegen vor uns wie zwei Darstellungen desselben Inhaltes in zwei verschiedenen Sprachen, oder besser

> gesagt, der Trauminhalt erscheint uns als eine Übertragung der Traumgedanken in ein andere Ausdrucksweise, deren Zeichen und Fügungsgesetze wir durch die Vergleichung von Original und Übersetzung kennenlernen sollen. (...) Der Trauminhalt ist gleichsam in einer Bilderschrift gegeben, deren Zeichen einzeln in die Sprache der Traumgedanken zu übertragen sind. Man würde (...) in die Irre geführt, wenn man diese Zeichen nach ihrem Bilderwert anstatt nach ihrer Zeichenbeziehung lesen wollte.“ [8]

Anhand dieser methodischen Vorgabe könnte man versuchen, den Garten zu interpretieren. Vermutet werden darf dabei auch, dass Orsini selbst zu den „Dummen“ gehörte, die seine Kunst in ihrer Tiefendimension nicht verstanden – so wie ein Träumer seinen Traum nicht versteht – und dass er bei der Errichtung des Gartens der unbewussten Notwendigkeit folgte, etwas Psychisches zu verarbeiten, das andernfalls möglicherweise als Geisteskrankheit in Erscheinung getreten wäre. Wenn der Traum das „Normalvorbild der narzisstischen Seelenstörung“ darstellt[9], so könnte man schließlich auch versuchen, eine spezifische Seelenstörung des Erbauers anhand der Gartenskulpturen zu diagnostizieren.

Natürlich haben wir in diesem Fall keinen lebendigen Patienten vor uns, und wir wollen auch nicht behaupten, dass wir die Methode der Traumdeutung so anwenden, wie sie in den psychotherapeutischen Praxen gehandhabt wird, aber wir können bestimmte Strukturmerkmale der Traumarbeit – wie überhaupt der Funktionsweise des Unbewussten – isolieren und auf die Figuren des Gartens beziehen.

6. Die Traumarbeit

Träume kommen dem theoretischen Verständnis der Psychoanalyse nach über eine mehrfache Regression des Bewusstseins zustande: Das „Ich“ regrediert vom bewussten auf den unbewussten Zustand (topographische Regression) und von der sekundärprozesshaften auf die primärprozesshafte Denkform (formale Regression).

Die Unterscheidung von *Primär- und Sekundärprozess* oder *-vorgang* als Bezeichnung für zwei grundlegend verschiedene psychische Zustände wird heute in allen tiefenpsychologisch orientierten Theoriekonzepten getroffen: Der *Sekundärvorgang* bezeichnet das logische Denken und die diakritische Wahrnehmung, also die Determinanten des normalen, vernunftbegabten Bewusstseins. Der *Primärvorgang* dagegen stellt eine „Denkform“ dar,

---

[8] S. FREUD: Die Traumdeutung (1900). Studienausg. Bd. II, 1975, S. 280

[9] S. FREUD: Trauer und Melancholie (1915). Studienausg. Bd. III, 1975, S. 197

die dem Traum wie generell dem Unbewussten angehört, die in psychotischen Zuständen eine Rolle spielt und die in der Psychoanalyse als die Bewusstseinsform sehr früher Entwicklungsstufen des Kindes angenommen wird, auf die ein Erwachsener im Zustand der psychotischen Entgrenzung regrediere. Subjekt und Objekt sind in der primärprozesshaften Wahrnehmung vertauschbar und können für einander eintreten, innen und außen sind nicht klar unterschieden, widersprüchliche Denkinhalte kann es hier nicht geben, weil ein kausallogisch ordnender Zeitbegriff nicht existiert: Eine Aussage kann ebenso gültig sein wie ihr genaues Gegenteil. Es gilt hier die „coincidentia oppositorum". Das primärprozesshafte Denken ist also nicht an Logik gebunden, sondern besteht aus Bildern, die sich an raum-zeitliche Kausalbeziehungen zwar halten können, es aber nicht müssen, weil die in ihnen ablaufenden Vorgänge keine verbindliche Beziehung zur Zeit haben. Auch macht der Primärvorgang keinen Unterschied zwischen Aggression und Libido – in der Terminologie der psychoanalytischen Triebtheorie ausgedrückt: Selbsterhaltungstrieb und Sexualtrieb sind noch ungeschieden. Erst die Einführung des psychischen Prinzips des „Dritten", des *„tertium comparationis"*, bricht die symbiotische Fusion zwischen Subjekt und Objekt auf und führt die Unterscheidung von Ich und Nicht-Ich ein sowie alle weiteren psychischen Dichotomien der Wahrnehmung.

Den Traum nun, der auf dem Wege einer Regression auf den Primärvorgang entsteht, könnte man als eine Kompromissbildung zwischen bewusstem Wachen und unbewusstem Schlafen auffassen: Da auch die Sprache den Gesetzen der Grammatik und somit den Gesetzen der sekundärprozesshaften Logik unterworfen ist, bedient sich der Traum einer anderen Art zu sprechen: Er verwendet Bilder anstelle von Wörtern und konstruiert so eine Art Bilderrätsel, das wie ein *Rebus* den Gedanken „durch die Dinge" ausspricht. Dabei kommen – neben den tragenden Affekten – alle bekannten Stilmittel der Poetik zur Anwendung: Verschiebung, Verdichtung, Verkehrung ins Gegenteil etc., so dass mit Rücksicht auf die Darstellbarkeit schließlich eine Traumgeschichte entsteht, die man u. U. am nächsten Morgen erzählen oder niederschreiben kann, meist ohne ihre Bedeutung zu verstehen – und genau diesem Zweck, der verschlüsselten Darstellung von Sinnzusammenhängen, dient ja die geleistete Traumarbeit auch.

Gewisse Einsichten und „Wahrheiten" scheuen das Bewusstsein, deshalb hat jeder Traum ein Anrecht darauf, unverstanden zu bleiben; die meisten der Träume nehmen dieses Recht auch schon allein dadurch in Anspruch, dass sie nicht mehr erinnert werden können. Wenn wir dennoch die Mittel der Traumdeutung zur Entschlüsselung anwenden, so muss es mit Rücksicht auf den Grund jener Arbeit an der Verdunkelung geschehen. Einem sensiblen Menschen kann man durch das Deuten eines Traumes mittelschwere psychische Verletzungen zufügen, wenn man die Deutung nicht in heilender Absicht gibt

bzw. nicht dazu befugt ist. Wir wollen also nicht aus den Augen verlieren, dass auch die Skulpturen des Vicino Orsini das Recht auf Nichtverstandenwerden haben und dass ein verstehender Zugriff Sensibilität und Rücksichtnahme verlangt und angemessenen Respekt vor der historischen Persönlichkeit des Schöpfers dieser Skulpturen.

7. Der biographische Hintergrund des Vicino Orsini

Was wir über das Leben Orsinis wissen, ist nicht allzu viel, aber es reicht aus, um die bedeutsamen biographischen Eckdaten zu bestimmen. Orsini stammte aus fürstlichem Geschlecht, er hatte den Quellen nach einen rohen, brutalen Vater und eine zarte, gebildete Mutter, die vermutlich bei der Geburt des zwei Jahre jüngeren Bruders starb oder ihrem barbarischen Mann davongelaufen ist.[10] Jedenfalls wird sie schon bald nicht mehr in der Familienchronik erwähnt. Im Alter von 18 Jahren wird Orsini rechtmäßiger Herrscher von Bomarzo und mit 21 Jahren heiratet er Giulia Farnese, eine Urenkelin Bartolomeo Farneses, welcher ein Bruder Papst Pauls III. war. Aus dieser Ehe gingen in 17 Ehejahren sieben Kinder hervor.

Weiterhin wissen wir etwas über Orsinis militärische Erfahrungen. Dreimal war er als Adliger in waffenfähigem Alter an kriegerischen Auseinandersetzungen beteiligt, das dritte Mal als Kommandant einer päpstlichen Truppe, die – so berichten es die entsetzten Zeitzeugen – durch päpstlichen Befehl nur teilweise gedeckt ein Massaker an der Bevölkerung des aufständischen Dorfes Montefortino beging. Orsini kam als Gezeichneter aus diesem Krieg in der Campagna zurück, er war nach Aussagen seiner Freunde fortan völlig wesensverändert und litt seither an stetig wiederkehrenden Phasen von Schwermut, die mit den Jahren immer peinigender wurden. Das einzige, was ihm in den Zeiten der Depression Erleichterung verschaffte, war die Arbeit an den Skulpturen seines Gartens, die er seit seiner Rückkehr aus dem Campagnafeldzug mit wahrer Besessenheit gestaltete, wobei ihm die einheimischen Steinmetze und sicherlich auch einige professionelle Bildhauer aus Rom behilflich waren. 20 Jahre lang arbeitete Orsini an den Figuren, bis sich der Garten als „vollendet“ erwies und keine weitere Hinzufügung mehr erlaubte. In der Folgezeit versank Orsini in endgültige und tödliche Schwermut, der er schließlich – im Alter von 62 Jahren – erlag.

---

[10] Vgl. H. DECKER-HAUFF: Gärten und Schicksale (1992), S. 146.

8. Die tiefenpsychologische Diagnose

Es drängt sich die Frage auf, welchen Grund dieses Ende in unverstandener Schwermut hatte und welche Rolle der so ungewöhnliche Garten dabei spielte. Im traditionellen Verständnis der Psychoanalyse litt Orsini an einer seelischen Störung, die als Melancholie bezeichnet wird. Das theoretische Erklärungsmodell der Melancholie geht davon aus, dass es sich dabei um eine Reaktion auf den traumatischen Verlust eines lebenswichtigen Objekts handelt, wobei der Verlust aufgrund seines Traumacharakters jedoch nicht als Trauer erlebt werden kann, sondern unbewusst bleibt. Der frühe Verlust der Mutter könnte – so nehmen wir an – in Orsini bereits eine melancholische Grundstimmung erzeugt haben und zugleich eine überstarke „Spaltung" des unbewussten Frauenbildes in „Heilige und Hure" bzw. „Madonna und Hexe". Die historischen Berichte, die über den Campagnafeldzug existieren, legen darüber hinaus die Vermutung nahe, dass Orsini dabei ein Schuldtrauma erlitt, das zur Manifestierung seiner latent vorhandenen Melancholie führte. Es ist wahrscheinlich, dass Orsini im Campagnafeldzug nicht nur zum Kriegsverbrecher an Männern, sondern auch zum Vergewaltiger und Mörder von Frauen und Mädchen wurde, dass er die Erinnerung daran aber aufgrund ihrer Ungeheuerlichkeit verdrängt hat.

Auch ohne tiefenpsychologische Erklärung lässt sich ja ein Zusammenhang zwischen der übergroßen Schuld, die ein sonst empfindsamer Mensch als Sexualmörder – selbst im Krieg – auf sich lädt, und nachfolgender Schwermut herstellen. Die innerpsychischen Verhältnisse sind in psychoanalytischer Sicht überdies dieselben wie bei der Melancholie: Ein moralisch hochsensibler Persönlichkeitsanteil, das Über-Ich, erhebt berechtigte Anklage gegen das Ich, das sich von aggressiven Es-Impulsen überwältigen ließ. Das Über-Ich spricht dem Ich quasi die Lebensberechtigung ab, was sich dann als Selbstmordneigung der Person äußert. Wenn der ganze Vorgang unbewusst abläuft, weil er aufgrund seines Traumacharakters nicht über eine Erinnerung mit der realen biographischen Erfahrung verknüpft werden kann, so erscheint er als Melancholie. Das Schuldgefühl, das Orsini wegen seines traumatischen Übermaßes unbewusst bleibt, bezieht sich jedoch nicht nur auf die Ermordung der Frauen von Montefortino sondern auch auf einen damit zugleich phantasmatisch begangenen Mord an der „Imago" der frühen Mutter, die aufgrund jener Spaltung in „gut" und „böse" sehnsüchtig und mörderisch begehrt wurde.

Das einzige Mittel gegen die daraus erwachsende periodisch wiederkehrende und sich steigernde Depression war in der Folge die Arbeit an den Skulpturen des „Sacro bosco". So gesehen ließe sich das Programm des Gartens als ein Versuch der Wiedergutmachung

von Schuld, als selbstkritische Auseinandersetzung mit dem eigenen sadistischen Potential, als nachträgliche, symbolisch vollzogene Bestattung von unbestattet gebliebenen Toten, als Versuch der Umwandlung von Melancholie in Trauer, als Bemühen um Integration von dichotomischen psychischen Gegensätzen wie z. B. „bewusst und unbewusst", „gut und böse", „männlich und weiblich", „tierisch und menschlich" etc. sowie eine zum Schluss hin gelingende Restauration eines zerstörten Frauenkörpers interpretieren. Ein Programm, das allerdings nie über die symbolische Darstellung hinaus gelangte, d.h., nie die „Zensur" passierte, nie von unbewusstem in bewusstes Erleben übersetzt wurde und deswegen therapeutisch wirkungslos blieb. Unter dem Aspekt dieser These öffnen sich die Skulpturen des Gartens der Möglichkeit einer konzisen und kohärenten Deutung.

9. Die Deutung der Skulpturen

Ein Gang durch den Garten stellt sich so gesehen als „Einweihungsweg" dar, als Wanderung durch eine imaginäre Seelenlandschaft, die den Protagonisten in die Geheimnisse des Lebens einweiht, ihn aber auch wachsender Angst und steigendem Schrecken aussetzt, die ihn schließlich einen symbolischen Tod erleiden lässt, um ihn zuletzt als „neu geboren" in eine andere Seinsweise wieder zu entlassen, was zugleich eine Initiation in die Geheimnisse der Liebe darstellt, wofür es ja nicht wenige literarische und ethnologische Beispiele in der Kulturgeschichte der Menschheit gibt.

Zugleich ist dies ein psychotherapeutischer Versuch der Selbstheilung, bei dem ein Trauma, das zur pathologischen Verdrängung von Erfahrungsinhalten führte, kathartisch wieder ins Bewusstsein gehoben werden soll, worauf wohl am deutlichsten die von Orsini selbst „Orlando" in Anspielung auf *Orlando furioso*, den *Rasenden Roland*, genannte Figur (Abb. 1) hindeuten mag.

Von den etwa 30 verschiedenen Objekten des Gartens können hier nur einige vorgestellt werden; in allen spiegelt sich aber das manieristische Prinzip der „discordia concors" bzw. der „coincidentia oppositorum". In Abb. 2 z. B. erkennen wir eine antithetische Dyade von Tier und Mensch, bzw. die symbolische Darstellung eines prekären Verhältnisses zwischen beiden. Die Schildkröte von 3 Metern Länge ist archaisch wuchtig und urzeitlich ungestalt. Sie steht stilistisch in befremdlichem Kontrast zu der fein ausgestalteten Frauengestalt mit dem ziselierten Faltenwurf, die sich als „Fama", die Fanfare blasende Göttin der Berühmtheit, deuten lässt. Das tierische Element ist hier noch halbblind tastend, urzeitlich und fremdartig. Das Menschliche dagegen erscheint überfeinert, verweist auf Größenwahn, Eitelkeit und Ruhmsucht. Auch ist das eine gegen das andere, man könnte sa-

gen, das Unbewusste gegen das Bewusstsein, abgepanzert, durch den Panzer der Schildkröte getrennt. Fama und Schildkröte verkörpern dadurch eine vollkommene Dissoziation von archaischen, tierischen, unbewussten Anteilen den Menschen (C. G. JUNG würde von „göttlichen Anteilen“ sprechen) und seinem mit „Willensfreiheit“ ausgestatteten Bewusstsein. In DANTEs „Göttlicher Komödie“ wird der letzte und tiefste Grund der Hölle „Tartarus“ genannt. Daraus ließe sich eine Beziehung zu dem Umstand ableiten, dass die Schildkröte, die im Italienischen „Tartaruga“ heißt, auf dem tiefstgelegenen Punkt des Geländes steht. In Orsinis Gestaltung der Tartaruga könnte man also seinen Impuls erkennen, bis in die tiefsten und äußersten Grenzbereiche der Seele zu gehen und immer wieder das Extreme und Letztmögliche zu versuchen.

Abbildung 1: Der Rasende Roland

Abbildung 2: Fama und Schildkröte

Bei den folgenden Figuren auf der sich anbietenden, vorgezeichneten Wegstrecke mildert sich der krasse Gegensatz zwischen Tier und Mensch. Wir begegnen zwar noch einigen Varianten des Themas (Abb. 3), aber es erscheinen dann auch chimärische Wesen, bei denen Tierisches und Menschliches sich angenähert haben und bereits an ein und denselben Blutkreislauf angeschlossen sind (Abb. 4). Das stellt einen Fortschritt in der psychischen Reifung dar, so dass dem Protagonisten als zentrales Abenteuer schließlich zugemutet werden kann, in den Rachen der Hölle einzutreten (Abb. 5). Im Rachen der Hölle, den wir auch als Vulva der Urmutter interpretieren können, bahnt sich eine tiefgreifende Umwandlung des Initianden an, hier geschieht die Verwandlung der Libido von aggressiver Begierde in vertrauensvolle Hingabe, wie es die draußen stehenden Figuren jeweils in Einzeldarstellungen wiederholen: Der Drache im Kampf mit den

Löwen stellt die Aggressivität des phallischen Begehrens dar, der verletzte Krieger hingegen, der passiv entspannt im Rüssel des Elefanten hängt, verkörpert die vertrauensvolle Hingabe an das Unbewusste (Abb. 6).

Abbildung 3: Aztekische Maske

Abbildung 4: Chimäre

Ganz zuletzt stoßen wir auf eine schlafende Frau (Abb. 7), die von einem kleinen Hund bewacht wird. BREDEKAMP hat sie „Psyche" getauft. Wieder tritt hier eine Dyade von Mensch und Tier in Erscheinung, aber die Verhältnisse von bewusst und unbewusst sind gerade umgekehrt wie bei der Fama und der Schildkröte. Das wache Bewusstsein wird hier durch ein Tier verkörpert, das klein, lieb und harmlos ist. Die massige Menschin dagegen hat sich dem Unbewussten hingegeben und schläft. In ihrer fülligen Pracht verkörpert sie so auch – als Schlussakkord der Geschichte, die bis hierher geführt hat – das humanistische Ideal von menschlicher Würde im Diesseits.

Dass die Fertigstellung des Gartens mit diesem so entspannten Abschluss Orsini in eine so tiefe Hoffnungslosigkeit stürzte, mag daran gelegen haben, dass er 20 Jahre lang „agiert" hat anstatt sich zu „erinnern" und dass ihm nun kein psychisches Material mehr zur Verfügung stand, das er noch agieren konnte. Man könnte auch sagen, er hat seine Träume agiert, was ohne die Skulpturen in der Tat eine Psychose gewesen wäre. Als „follia", also Wahnsinn, bezeichnet er das Wäldchen sogar selbst. Er zeigt uns darin symbolisch die Stationen auf dem Weg einer psychischen Heilung – und die Gefahr, wahnsinnig

zu werden, hat er damit auch erfolgreich von sich abgewendet. Aber „erlösen“ konnte er sich dadurch nicht. Die künstlerische Darstellung eines Heilungsprozesses ist ja noch keine therapeutisch wirksame Heilung. Dazu hätte es der Aufklärung über seine biographische Wahrheit bedurft bzw. eines Menschen, der ihm geholfen hätte, diese Wahrheit nicht nur zu erkennen, sondern auch zu ertragen.

Abbildung 5: Höllenrachen

Abbildung 6: Höllenrachen, Drache und Elefant

Dass wir ausgerechnet mit Hilfe der Traumdeutung Zugang zur tieferen Bedeutung der Skulpturen fanden, mag seinen Grund darin haben, dass sie manieristisch sind, und dass der Manierismus dieselben Strukturmerkmale aufweist wie die Träume: *discordia concors* und *coincidentia oppositorum*.[11]

[11] Eine ausführliche Darstellung der Thematik enthält der Bildband GUNDA HINRICHS: Der heilige Wald von Bomarzo. Berlin 1996.

Abbildung 7: Schlafende Psyche

Bildnachweis:

Die Abbildungen Nr. 1 – 5 und 7 stammen von Werner Holtmann, Tübingen. Abb. 6 ist eine Aufnahme aus dem Jahr 1950 von Carl Lamb. Sämtliche Abbildungen sind dem Band Gunda Hinrichs: Der heilige Wald von Bomarzo. Ein rätselhafter italienischer Renaissancegarten und Freuds Traumdeutung als Methode seiner Interpretation, Berlin 1996, Gebr. Mann Verlag, entnommen.

© Gunda Hinrichs M.A., Correnssstraße 33, D-72076 Tübingen, Tel. 049-7071-650394

Literatur

BENEVOLO, L.: Saggio d'interpretazione storica del Sacro Bosco. In: Quaderni dell' Instituto di Storia dell' Architettura; (1955) Nr. 7-9, S. 61-73

BREDEKAMP, Horst: Vicino Orsini und der Heilige Wald von Bomarzo. – 2 Bde. – Worms: Werner'sche Verlagsanstalt, 1985

DECKER-HAUFF, Hansmartin: Gärten und Schicksale. Historische Stätten und Gestalten in Italien. – Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1992

FASOLO, F.: Analisi stilistica del Sacro Bosco. In: Quarderni dell' Instituto di Storia dell' Architettura; (1955) Nr. 7-9, S. 33-60

FREUD, Sigmund (1900): Die Traumdeutung. Studienausg. Bd. II – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1975

ders. (1915): Trauer und Melancholie. Studienausg. Bd. III – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1975

HINRICHS, Gunda: Der heilige Wald von Bomarzo. Ein rätselhafter italienischer Renaissancegarten und Freuds Traumdeutung als Methode seiner Interpretation. – Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1996

HOCKE, Gustav René (1957): Die Welt als Labyrinth.- Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, durchgesehene und erweiterte Neuauflage, 1987

KAEMMERLING, Ekkehard (Hg.): Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. – Köln: DuMont Buchverlag, 1979

MERTENS, Wolf / Haubl, Rolf: Der Psychoanalytiker als Archäologe. Eine Einführung in die Methode der Rekonstruktion. – Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer, 1996

MILLER, Norbert: Der verwunschene Garten des Vicino Orsini. In: Daidalos; (1982) Heft 3, S. 38-49

QUARTERMAINE, L.: Vicino Orsini's garden of conceits. In: Italian Studies; Bd. 32 (1977) S. 68-85

STRATEN, Roelof von: Einführung in die Ikonographie. – 2. Aufl. – Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1997

WILSON, E.: The monsters of Bomarzo. In: The New York Review; 10.2.1972, S. 23-25