

NOCHMALS BOMARZO ODER:
ZUR KUNST DER GESCHLECHTSMUWANDLUNG
(mit fünf Abbildungen)

Erwiderungen auf Rezensionen erwecken in der Regel den Eindruck von Rechthaberei. Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei daher vorausgeschickt, daß ich Detlef Heikamps Kritik meiner Deutung des Gartens von Bomarzo (*Kunstchronik* Nov. 1987, S. 576—587) aus heutiger Sicht in einigen Punkten teile. Gerne nehme ich an, daß die „coglionerie“ des Gartens, angesichts derer der Bauherr Vicino Orsini dem Besuch des Papstes nicht eben begeistert entgegenseht, mit „Dummheiten“ zu prüde übersetzt sind; ich schlage, was meiner Deutung der Skulpturen ein zusätzliches Argument gibt, „Saubeuteleien“ vor.

Heikamps Vorwurf, ich fröne einer spekulativen Methode, stützt sich wesentlich auf die Gruppe der Giganten (*Abb. 6*), die ihm zufolge als Umsetzung jener Szene aus Ariosts *Orlando Furioso* zu gelten hat, in der Roland außer Sinnen einen „Waldbruder“ an den Beinen greift und zerreißt (sie findet sich nicht, wie Heikamp angibt, in „Canto XIX“ sondern in XXIX, 55). Er wiederholt hier, was bereits J. Bury im *Burlington Magazine* (Nr. 1002, Sept. 1986, S. 679 f.) geäußert hatte. Als Hauptargument gilt Bury wie Heikamp eine Zeichnung Giovanni Guerras, in der diese Gruppe tatsächlich als Umsetzung jener Episode aus dem Leben Rolands erscheint. Ich habe dagegen zu begründen versucht, daß Guerras Wiedergabe nicht zu trauen ist und daß die modernen Vertreter der „Waldbruder“-These nicht nur demselben Irrtum wie Guerra unterliegen, sondern auch ihm selbst gegenüber naiv bleiben. In seinen offenbar einem nur kurzen Besuch Bomarzos verdankten Zeichnungen gibt Guerra nicht etwa wieder, was er sieht, sondern was die Skulpturen Bomarzos hinsichtlich eigener Projekte bei ihm auslösen; würde nach Guerras Zeichnungen das Ensemble Bomarzos nachgestellt, ergäbe sich ein neues Gebilde.

Auch in Bezug auf Vicino Orsinis Intentionen bleiben Bury und Heikamp im Zustand jener „Balordi“, gegenüber denen sich die im Garten eingesetzte Verrätselungsstrategie schon zu Lebzeiten des Bauherrn behauptete (Brief vom 22. 4. 1561; Bd. 2, S. 16). Vicino Orsini vermied alles, was den augenscheinlichen Sinn bestätigt; in keinem Fall stellen seine Skulpturen wirklich dar, was sie im ersten Zugang suggerieren. Näher aber haben sich weder Bury noch Heikamp herangetraut. Beide wären zu fragen, wie es ihrem — bei Ariost bereits nackten! — Helden möglich gewesen sein soll, sich im Zustand des Wahnsinns zu entkleiden, seinen Harnisch hinter sich abzulegen, seinen Ariost zufolge langen und verfilzten Bart zu stutzen, sodann den „Waldbruder“ auszuziehen, ein Kissen auf den Boden der Wildnis zu plazieren, das Kleid des Widersachers darüber auszubreiten, den Hinterkopf auf diese Unterlage zu zwingen und den Kleidersaum durch dessen Finger zu legen (*Abb. 8b*), ihn dann an den Beinen zu greifen, zu sich hochzuziehen und in dieser Position zu fixieren, um ihn dann zu zerreißen.

Im Gesicht des Roland findet sich kein Anzeichen von Raserei, und wenn er dargestellt wäre, wie er seinen männlichen Gegner auseinanderreißt, hätte er in überraschtem Zustand gezeigt werden müssen, denn er wäre nicht eines männlichen, sondern eines weiblichen Genitals gewahr geworden. Um dies zu erkennen, muß man sich allerdings

auf die Blickhöhe des Roland begeben — die Vagina erscheint etwa vier Meter über dem Niveau des vorbeiführenden Weges. Bury, Heikamp und anderen Vertretern der „Waldbruder“-These sei die Kletterei erspart (*Abb. 8a*). Nirgends zeigt sich die Spur einer späteren Einkerbung, so daß die Annahme auszuschließen ist, daß ein mutwilliger Eingriff eine Geschlechtsumwandlung bewirkt hätte. In den ersten überlieferten Beschreibungen des Gartens aus den Jahren 1846 und 1851 heißt es unzweideutig: „Erocole che (...) squarcia una donna“ (L. Vittori, *Memorie ...*, 1846, S. 112) und „Nerone che squarcia la madre“ (Archivio Segreto Vaticano, Casa Borghese, Busta 129, Fasc. 174, Nr. 703).

Andere Interpreten, darunter schon Guerra, sind durch das Fehlen der Brüste in die Irre geführt worden. Ich habe diesen Sachverhalt aus der zeitgenössischen Diskussion um die Existenz brustloser Amazonen in Südamerika zu begründen versucht. Daß hier fraglos eine Frau gemeint war, ist kürzlich nochmals durch den Nachweis von Vorlagen, die Simone Moschino offensichtlich genutzt hat, bekräftigt worden (G. Werner, *Der Sacro Bosco des Vicino Orsini*, Magisterarbeit, Hamburg 1986). Während der Künstler im Drachenkampf einen Stich Lucantonio degli Uberti nach der verlorenen Zeichnung Leonardos in die Plastik übertragen hat, scheint er nun zwei Szenen der so berühmten wie berüchtigten, durch die „sonetti lussuriosi“ Pietro Aretinos inspirierten Koitus-Darstellungen von Giulio Romano genutzt zu haben. In der Umsetzung durch Marcantonio Raimondi kamen sie bald auf den Index, bewahrten aber gerade deswegen ihre Attraktionen (H. Zerner, *L'estampe érotique au temps de Titien*, in: *Tiziano e Venezia*, Venedig 1976, S. 85—90. Zur Authentizität der abgebildeten Zeichnungen J.-F.-M. de Waldecks vgl. zuletzt L. Lawner, *I modi nell'opera di Giulio Romano ...*, Mailand 1984, S. 17 ff.). Simone Moschino hat offenbar zwei dieser Darstellungen verbunden. Während die aufrechte Stellung des Giganten, sein konzentrierter Gesichtsausdruck, sein kurzgelocktes Haar und sein Vollbart sowie seine ausgestreckte Linke und sein angewinkelter rechter Arm vom Herkules entlehnt sind (*Abb. 7a*), stammt die Darstellung der Frau aus einer anderen Szene: Die Ähnlichkeit der extremen Position spricht ebenso für sich wie das hinter den Kopf gelegte Kissen, die Lage der Arme und die Nacktheit dieser Person (*Abb. 7b*).

Der Bauherr ist Heikamp fremd geblieben, sonst könnte er diesen in all seinen Äußerungen so enthusiastisch wie verzweifelt wirkenden Baron nicht mit dem albernem Begriff des „Schwerenöters“ belegen. Seine Kritik am Untertitel des Buches, in dem jener Orsini „radikal schick“ in das Gegensatzpaar „Fürst und Anarchist“ gespannt sei, bezeugt einen vergleichbaren Mißgriff. Der Untertitel lautet korrekt „Ein Fürst als Künstler und Anarchist“, und das „als“ bedeutet nicht, daß Orsini ein Anarchist war, sondern daß er sich als ein solcher *gebärdete*. Ein Mensch, der über dreißig Jahre hindurch sein Lebensziel darin sah, alle religiösen, moralischen und ästhetischen Normen in seinem Wirkungsbereich auszusetzen und dessen letzte Lebensäußerung in der Aufforderung bestand, den Kardinälen im Vatikan das „fica“-Zeichen zu machen, kann mit Fug und Recht als „Anarchist“ im philosophischen Sinn dieses Wortes bezeichnet werden. Offenbar vermag der Rezensent bei diesem Begriff allein an Bombenleger zu denken.

Das Italienisch des Cinquecento stellt besondere Probleme, die ich mit Hilfe italienischer Romanisten zu lösen versucht habe. Falls dennoch Fehler geblieben sind, so bin

ich für die Hinweise dankbar; ein fehlerfreies Buch wurde nie geschrieben. Ich meine aber, daß sie kaum jenen Ton von Besserwisserei begründen können, von dem die Rezension insgesamt erfüllt ist — schon angesichts ihrer eigenen Irrtümer. Heikamps Einwände zeigen sich über alle Zwischentöne, die der Sprache zumal Vicino Orsinis eigen sind, erhaben. Ein Beispiel: Der Rezensent gibt die Übersetzung „parlai con il Cardinale della Marmelada“ (Bd. 2, S. 52) mit „ich sprach mit dem Kardinal von der Marmelade“ als Mißverständnis aus; vermutlich würde er die Version bevorzugen: „Ich sprach mit dem Kardinal über die Marmelade“. Nun ist „Marmelada“ aber großgeschrieben, was nicht auf eine Objektbezeichnung, sondern einen Eigennamen verweist. (Das folgende Lob kann sich ebenso auf die Marmelade wie die zuvor zitierte „lettera“ beziehen; seine Briefe hat Vicino Orsini von den Freunden öfter bewerten lassen.) Möglich wäre, daß beide Lesarten mitschwingen. In jedem Fall zeugt Heikamps Begründung, daß Alessandro Farnese zu „würdig sei, um in einem Wortspiel als „Kardinal von der Marmelade“ bezeichnet worden zu sein, von Ahnungslosigkeit gegenüber der Lebenswirklichkeit jener Kreise, in denen sich Vicino Orsini bewegte. Dem Farnese-Kardinal, der das „Jüngste Gericht“ Michelangelos noch vor dessen Übermalung für seine Privatkapelle kopieren ließ und der Tizian den Auftrag zur „Danae“ gab, lag nichts weniger am Herzen als die von ihm offiziell verfolgte gegenreformatorische Politik. Die in Parma bewahrten Briefe weisen aus, daß Alessandro Farnese in den durch Bankette gewürzten, gemeinsam mit Cristoforo Madruzzo und Vicino Orsini verbrachten Sommermonaten „bei sich“ war und daß er die Bezeichnung „Cardinale della Marmelada“ als Ehrung begriffen haben wird.

Daß Vicino Orsini fast durchweg mit „Orsino“ unterschreibt, ist dem Rezensenten zufolge ohne Bedeutung, da das Changieren zwischen den Endvokalen „i“ und „o“ eine Besonderheit der italienischen Schreibweise darstelle. Eine wörtliche Übersetzung von „Orsino“ als „Bärchen“ sei daher ein Ausdruck „postmoderner Niedlichkeit“; man könne auch die Schreibweise von „Zuccari“ als „Zuccaro“ nicht mit „Zucker“ übersetzen. Dieser Vergleich hinkt schon deswegen, daß kein Italiener bei „zuccaro“ unmittelbar an Zucker („zucchero“) denken würde, „orsino“ aber nun einmal die korrekte Verkleinerungsform von „Bär“ angibt. Der sprachgewitzte Vicino Orsini verstand gerade auch scheinbar beliebige Möglichkeiten gezielt anzuwenden; wenn er in seinem Garten einen lebendigen Bären hielt und wenn er sein Familienwappen an jenem schiefen Haus, das die Standfestigkeit seiner Frau symbolisierte, von einem einzelnen Steinbären halten ließ, so wird die wörtliche Übersetzung nicht nur dem Buchstaben, sondern auch dem Gehalt gerecht.

Ich habe versucht, durch Zusammenstellung der Quellen und einer erst darauf aufbauenden Deutung die Interpretation überprüfbar und damit offen zu halten. Mehrfach und auch abschließend habe ich betont, daß auch meine Analyse schon aus dem Grund Versuchscharakter haben muß, daß der Garten jeder Scheinsicherheit neue Fallen stellt. Die geistigen Grundlagen des Gartens sind in den Briefen des Bauherren formuliert; aus einem emphatisch bezeugten Epikureismus ist der offene und antinormative Stil sowohl der Skulpturen wie auch und vor allem der Landschaftsgestaltung zu klären. Daß der Rezensent diesen entscheidenden Argumentationsstrang nicht wahrgenommen oder als nicht mitteilenswert empfunden hat, deckt sich mit dem Eindruck, daß er methodisch

wenig beizusteuern wußte außer einem Minimalismus, dem Motiverforschung als Trivialpsychologie und Deutung als Rückprojektion erscheinen und dem auch die Verbindung von Formanalyse und Geschichte kaum geheuer ist. Damit bleibt ein begrenztes Instrumentarium, das manche Gebiete der Kunstgeschichte mit Gewinn zu erfassen vermag, mit Sicherheit aber nicht ein Gebilde wie Bomarzo.

Horst Bredekamp

Zu dieser Antwort nimmt der Rezensent wie folgt Stellung:

Nach Herrn Bredekamps Vorstellungen schrumpft im Hirne des Rezensenten die Ideologie des Anarchismus zu einem Reizwort zusammen, das denselben gleich an Bombenlegerei denken läßt! Fürwahr ein schwerwiegender *faux pas*, den wir jedoch versöhnlich von der komischen Seite nehmen wollen. Überhaupt konnte der Unterzeichnete bei dieser Kontroverse seinen Sinn für das Komische wiederum auf das Kräftigste ausleben.

Auf die fatale Entgleisung war zu antworten, im übrigen sei auf die Ausführungen im Novemberheft von 1987 verwiesen, dort ist das Wesentliche über Herrn Bredekamps Buch bereits gesagt. Das Argument erneut zu erörtern schlosse das Risiko einer Rezension in Fortsetzungen ein. Dies ist den Lesern der *Kunstchronik* nicht zuzumuten, obwohl: *difficile est satiram non scribere*.

Detlef Heikamp

Mitteilungen des Comité International d'Histoire de l'Art — CIHA

PROFANE ARCHITEKTUR UND KUNST IM MITTELALTER
12.—15. JAHRHUNDERT

Kolloquium München 5.—7. September 1988

Montag, den 5. September

Sektion I:

Die Stadt als Herausforderung: Kunstwerke in einem neuen Umfeld

Leitung: Ellen J. Beer, Bern

Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, Basel

Anliegen der Sektion ist es, das Kunstwerk in seinem kulturgeschichtlichen Zusammenhang zu situieren. Das Problem der Wechselbeziehung zwischen Kunst und Umwelt soll am Beispiel der werdenden Stadt im hohen und späten Mittelalter untersucht werden. Anhand einzelner Bereiche städtischen Lebens wie etwa Recht, Politik, Alltag, soll geprüft werden, ob und wieweit sich deren Wandel in der Kunstproduktion, insbesondere der Ikonographie, ausgewirkt hat.