

kommen letztlich zu kurz. Bedauerlicherweise hat Joanna Woods-Marsden auch den Bestand (inkl. der Vorformen) nicht ganz gesichtet. Es fehlen z.B. die Selbstbildnis-medailen Pisanellos (ca. 1450), Lysippus' (1480) und Anrea Riccios (ca. 1516), ferner die Selbstporträts von Jacopo Tintoretto und Marietta „Tintoretta“ Robusti (ca. 1580). Als wichtige Vorläufer hätten erscheinen müssen die Selbstbildnisse etwa der Nonne Guda (12. Jahrhundert), Guidos an der Außenfassade des Lucheser Doms (1204), diejenigen Cola Petrucciolis (mit Malutensilien) in San Domenico in Perugia (ca. 1400) und Il Vecchiettas in der Collegiata von Castiglione d'Olona (ca. 1440).

Das Gros dieser Beispiele hätte die Autorin der Lektüre der Untersuchung von HERMANN U. ASEMISSEN und GUNTER SCHWEIKHART (Malerei als Thema der Malerei; Berlin 1994) entnehmen können, doch nicht nur dieses Buch fehlt in ihrer Literaturliste: Von rund 830 angeführten Studien, darunter in englischer Übersetzung immerhin Arbeiten von Burckhardt, Panofsky, Wackernagel, Warnke, Wind, sind lediglich ca. 25 deutschsprachige Titel verzeichnet!

Abschließend bleibt festzustellen: Dieses Buch ist keineswegs „a major contribution to Renaissance studies“ und erst recht kein „masterpiece“ (Cox-Rearick bzw. Barolsky im hinteren Klappentext).

JOSEF SCHMID

Kunsthistorisches Institut in Florenz

Hubert Locher: Domenico Ghirlandaio. Hieronymus im Gehäuse. Malerkonkurrenz und Gelehrtenstreit (*kunststück*, 13377); Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1999: 106 Seiten; ISBN 3-596-13377-7; DM 19,90

Der Italienreisende und Renaissanceforscher kennt sie: Die beiden gemalten heiligen Gelehrten in ihren Studierstuben in der Florentiner Humiliaten-Kirche Ognisanti. Auf der einen Seite Botticellis „Heiliger Augustinus“ und auf der anderen Seite Ghirlandaios „Heiliger Hieronymus im Gehäuse“. Beide Werke stehen sich heute zwischen der zweiten und dritten Kapelle des Langhauses gegenüber. Aus welchen Gründen auch immer schenkte die Forschung Botticellis Werk bisher erheblich mehr Beachtung als demjenigen von Ghirlandaio. Betrachtet man beide Arbeiten genauer, so fallen wesentliche Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede auf. Beide Heilige sitzen jeweils in einer Studierstube einander gegenüber, und zwar spiegelverkehrt, doch die Maler wählten unterschiedliche Fluchtpunkte, andere Perspektiven. Bei Ghirlandaio sticht besonders die Detailgenauigkeit ins Auge. Auch das Entstehungsjahr 1480 ist im Pultaufsatz in römischen Zahlen ins Bild integriert worden. Hieronymus gehört zu den frühchristlichen Kirchenlehrern und zu den wenigen Klerikern seiner Zeit, die mehrere Sprachen beherrschten. Er war des Lateinischen, Griechischen und Hebräischen mächtig, was unterschiedliche Schriftstücke im Bild bezeugen sollen. Botticelli stellt einen Zeitgenossen des Hieronymus, den Hl. Augustinus, dar, auch er gehört zu den bedeutendsten frühchristlichen Theologen.

Ghirlandaio war zu seiner Zeit besonders als Porträtist geschätzt, davon zeugen beispielsweise seine Fresken in Santa Maria Novella und in Santa Trinita in Florenz. Doch woran lag es, daß er im Vergleich mit Botticelli an Bewunderung verlor? Hubert Locher sieht einen Grund in Ghirlandaios „starke(r) Ausrichtung (...) auf die Schilderung des Diesseits und der Welt der Realien (...), weshalb die Kunstgeschichte des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts sich in der Folge viel weniger mit Ghirlandaio als mit seinem Altersgenossen und dessen Idealen befaßte“ (S. 17). Die Gegenüberstellung Italiens mit dem Norden und die Frage der gegenseitigen Beeinflussung spielten ebenfalls eine Rolle für die Einschätzung Ghirlandaios. Laut Locher habe besonders Heinrich Wölfflin Ghirlandaio Merkmale zugesprochen, die er als „typisch nordisch“ bezeichnete, was jedoch einer Disqualifizierung gleichkomme. Tatsächlich geht Wölfflin in seinen Abhandlungen aber an keiner Stelle auf Ghirlandaios „Hieronymus“ ein, ebensowenig wertet er je den Künstler wegen „nordischen Einflusses“ ab.

Seit Jacob Burckhardt hat man sich in der Kunstgeschichte auf den flämischen Einfluß im Werk des Künstlers ohne weitere Diskussion geeinigt, wobei aber wesentliche Qualitäten, so Locher, übersehen wurden. Zum Beispiel wurde kaum beachtet, daß die beiden Fresken in Ognissanti ursprünglich nicht einander gegenüber platziert, sondern auf den Lettner gemalt waren (S. 23). Wie ein solcher Lettner in Ognissanti ausgesehen haben mag (entsprechende Dokumente fehlen leider), versucht Locher überzeugend mit Hilfe von Rekonstruktionen und Vergleichsbeispielen nachzuweisen.

„Das eigentlich charakteristische Thema aber, das die Italiener als flandrisch empfanden, war der ‚Hieronymus im Gehäuse‘, der still vertiefte Gelehrte inmitten all der subtilen Werkzeuge des Schriftstellers. [...] Denn nicht die Verkörperung des bewegten Lebens, sondern die seelische Interieurstimmung war es, was sie von den Flandrern lernten“, so Aby Warburg 1901. Obwohl gerade Warburg es war, der Ghirlandaio in der Forschung wieder ins rechte Licht rückte, trug er beim Vergleich der beiden Heiligen in ihrem Gehäuse auch dazu bei, Botticellis Arbeit höher zu bewerten als die seines Malerkollegen. Locher geht der Frage nach, wie Warburg zu der Vermutung kam, „daß ‚die Italiener‘ insbesondere das Thema des *Hieronymus* im Gehäuse ‚als flandrisch empfanden‘? Warum legte er (Warburg) die Betonung auf den speziellen Heiligen und nicht auf den Darstellungstypus des Heiligen im Gehäuse?“ (S. 32). Mit einem Exkurs über Albrecht Dürers „Hieronymus“, einem Kupferstich aus dem Jahre 1514, schlägt Locher den Bogen zur nordischen Kunst und erklärt hieran das Klischee von der „nordischen Introvertiertheit, die der romanischen Extrovertiertheit entgegengesetzt sei“ (S. 34). Auf dem Berliner Kunstmarkt tauchte 1925 ein Hieronymustäfelchen (20,6 x 13,3 cm) auf, das Wilhelm R. Valentiner für das Detroit Institute of Art erwarb. Wie sich später herausstellte, handelte es sich dabei um eine Arbeit aus der Werkstatt Jan van Eycks. Für dieses Bild gibt Locher übrigens in der Bildlegende als Datierung „um 1435“ an, tatsächlich ist das Täfelchen inschriftlich 1442 datiert. Und weil eben dieses Werk (oder ein ganz ähnliches) 1492 im Inventar der Medici erwähnt ist, glaubte auch Warburg, den direkten „Einfluß“

der flämischen Malerei auf Ghirlandaio beweisen zu können. Mit diesem Fund gewann das Fresko des Italieners jedoch keineswegs größere Beachtung, im Gegenteil, der sogenannte „Einfluß“ wurde ihm erneut negativ angekreidet. Doch Locher betont zu Recht den sehr fragwürdigen direkten Bildvergleich, der hier zwischen einem winzigen Tafelbild und einem gewaltigen Fresko vorgenommen wird. Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Bildern kommt es viel zu häufig zu Verwechslungen zwischen Original und Reproduktionen. Schnell wird dabei außer acht gelassen, welche gravierenden Unterschiede zwischen den verschiedenen Medien bestehen. Der Autor führt zum einen ein Beispiel aus der Buchmalerei und zum anderen die Freskendekoration im Kapitelsaal des Konvents San Niccolò in Treviso von Tommaso da Modena zur Gegenüberstellung an. Es handelt sich dabei um eine Darstellung von Dominikanerkardinälen in ihren Studierstuben. Bei solchen Themen spielte besonders die Behandlung der Innenräume eine wichtige Rolle. Deshalb kann die Erfindung der Bildformel weder dem Norden noch dem Süden eindeutig zugesprochen werden. Das aufkommende Interesse an Hieronymus-Darstellungen „seit der Mitte des 14. Jahrhunderts in Italien kann jedenfalls mit der gezielten Propaganda einer bestimmten historischen Person in Verbindung gebracht werden“ (S. 50), und zwar mit der des Bologneser Kirchenrechtlers Johannes Andreae, der den Heiligen im Interesse seines Berufsstandes immer wieder anführte, da er den universalen Lehrer und Kirchengelehrten zu einer Symbolfigur erheben konnte.

Wenn auch die Pose des Heiligen im van Eyckschen Tafelbild mit Ghirlandaios Heiligem verglichen werden kann, so zeigt sich doch, daß sie der durchaus gängigen Pose eines Melancholikers entsprach, eine Haltung, die sowohl diesseits als auch jenseits der Alpen Verwendung fand. In der Pose des Melancholikers wurde der Hl. Hieronymus bereits um die Mitte des 14. Jahrhunderts in Italien dargestellt, so daß der Weg der Rezeption auch von Süden nach Norden verlaufen sein kann. Ein genauer Vergleich zwischen van Eycks kleinem Tafelbild und dem Fresko Ghirlandaios läßt wesentliche Unterschiede erkennen. Während sich van Eycks Heiliger in sich selbst zurückzieht, wendet sich der Hieronymus des Italieners direkt dem Betrachter zu, bezieht diesen durch seine frontale Darstellung ins Bildgeschehen mit ein, was noch durch die Lichtführung unterstützt wird. Die niederländische Tafel war für den einzelnen Betrachter bestimmt und konnte gleichsam als Spiegelbild einer meditativen Versenkung dienen, verfolgte also gänzlich andere Zwecke.

Einige Requisiten in Ghirlandaios Fresko, so weist der Autor nach, könnten durchaus niederländischen Ursprungs sein. Beispielsweise nennt er hier den Orientteppich, der aber bei den Niederländern um 1480 durchaus noch nicht *auf* Tischen vorzufinden war. So verleiht Domenico diesen Gegenständen auch neue Bedeutungsnuancen (S. 63). Darüber hinaus aber betont Locher, daß es auf jeden Fall mehrere Quellen gegeben haben muß, die südlich und nördlich der Alpen gleichermaßen rezipiert wurden. Die Konzentration der bisherigen Forschung auf nur *ein* Vorbild wird damit grundlegend revidiert.

In einem theologisch-historischen Exkurs verdeutlicht der Autor, warum gerade die beiden Heiligen Hieronymus und Augustinus seit dem 14. Jahrhundert ein-

ander antithetisch gegenüber gestellt werden. In der Inschrift, die im Gebälk über dem Hl. Hieronymus von Ghirlandaio angebracht ist, kann man lesen: „Erleuchte uns, strahlende Lampe (was man wohl besser mit ‘strahlendes Licht’ übersetzen sollte, Anm. d. Verf.), ohne die unsere ganze Welt im Schatten liegt“ (S. 73). Diese Inschrift nimmt Bezug auf die Verbindung zwischen den beiden Kirchenvätern: Hieronymus erschien dem Augustinus in einer Vision als strahlendes Licht.

Da nur in Botticellis Fresko das Wappen der Vespucci angebracht wurde, stellt sich die Frage nach dem Auftraggeber für Ghirlandaios Werk. Locher vermutet, daß der Orden der Humiliaten das künstlerische Programm des Lettner von Ognissanti bestimmt hat. Wie so oft fehlen auch hier wichtige Dokumente, die über die Auftraggeber Auskunft geben könnten. Warum, so fragt der Autor weiter, hat man nicht beide Bilder von ein und demselben Künstler anfertigen lassen? Offensichtlich ging es wohl um einen Malwettbewerb, bei dem beide Künstler ihrer eigenen Manier gerecht werden konnten, was zur damaligen Zeit besonders geschätzt wurde. Vielleicht wurden beide Werke vom selben Mitglied der Vespucci-Familie in Auftrag gegeben, und der Sieger dieses Konkurrenzkampfes durfte das Wappen der Familie anbringen? Vermutungen, die heute leider keiner mehr endgültig bestätigen kann.

Hubert Locher kann in dieser kurzen, aber umfassenden Untersuchung über den „Heiligen Hieronymus“ in Ognissanti deutlich machen, daß Domenico Ghirlandaio kein Künstler ist, der lediglich am „Einfluß“ anderer gemessen werden kann. Vielmehr ging es ihm offenbar stets darum, etwas Neues zu schaffen, mögliche Vorbilder zu erweitern und zu verwandeln, es war stets ein „aktives Verfügen über die Kunst eines anderen“ (S. 84).

Schade ist es jedoch, daß der Autor für seine an sich interessante Studie an einigen Stellen nicht ganz exakt recherchierte. Gerade in einer Buchreihe wie *kunststück* aber, die sich an ein breites Publikum wendet, verbreiten sich faktische Fehler natürlich besonders schnell.

ANNETTE LOBBENMEIER

Kleve

Jean Wirth: Hieronymus Bosch – Der Garten der Lüste. Das Paradies als Utopie (*kunststück*, 13382); Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2000; 115 S., 34 SW-Abb., 1 Farbtafel; ISBN 3-596-13382-3; DM 19,90

Das Rätsel um den „Garten der Lüste“ bleibt ungelöst. Auch eine neue Folge aus der Reihe „*kunststück*“ (mit einem Text von 1988) kann daran nichts ändern.

Was wissen wir über das Werk? Obwohl unsigniert und in keinem zeitgenössischen Dokument mit Bosch in Verbindung gebracht, gilt es doch unstrittig als eines seiner Hauptwerke. Der Auftraggeber ist unbekannt, durch indirekte Belege erschließt sich jedoch, daß die fast vier Meter breiten und mehr als zwei Meter hohen Tafeln vermutlich spätestens 1517 im Brüsseler Palast Heinrichs III. von Nassau aufgestellt und Besuchern zugänglich waren. Wenn der lebenslustige Graf auch der Auf-