

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-

traggeber war, so ist es doch von besonderer Bedeutung, daß das Werk der frühesten Beschreibung zufolge gemeinsam mit Profanem – mythologischen Bildern sowie Kuriositäten wie einem Bett, das fünfzig (betrunkene) Gäste aufnehmen konnte – aufgestellt war und nicht etwa in der Hauskapelle (S. 8 ff.). Dies ist im frühen 16. Jahrhundert für ein Werk dieser Größe, das ausdrücklich die religiöse Pathosformel des Triptychons aufgreift und auch inhaltlich in vieler Hinsicht entsprechend gestaltet ist, sehr ungewöhnlich, wird jedoch nicht weiter erörtert.

Sein originaler Titel, der einer Deutung den Weg weisen könnte, ist unbekannt. So öffnet das zwiespältige Werk Tür und Tor für die eigenwilligsten Deutungen, denen Jean Wirth, „Archivar und Paläograph“ (S. 2), eine weitere hinzufügt.

Bosch hätte demnach zwei Lesarten beabsichtigt: Einerseits chronologisch, von der Erschaffung der Welt auf der Außenseite, über die Zuführung Adams und Evas links und das irdische Paradies auf der Mitteltafel bis zur Hölle rechts. Andererseits könne man aber auch wie bei einem Jüngsten Gericht die Mitteltafel als Zentrum nehmen, die einen Scheideweg illustriere, der entweder in die Hölle führe oder aber den Verbleib im Paradies ermögliche (S. 72). Während die Mitteltafel eine „irreale Welt“ darstelle, repräsentiere die Hölle daneben deren „Negation durch die Erfindungen der Menschen“ und somit „ein wahrhaftiges Porträt der Menschheit“. Fazit: „Die wirkliche Hölle ist auf Erden, nicht im Jenseits zu suchen“. Und mögliche Kritiker dieser kühnen These erhalten sogleich ihre Lektion: „Nur jenen Historikern kann die indirekte Vermittlung von Wahrheit durch die doppelte Verneinung und die Verschränkung von Synchronie und Diachronie als zu gesucht erscheinen, die eine Untersuchung der theologischen und künstlerischen Produktion der Epoche durch Gemeinplätze über volkstümliche Mentalitäten ersetzen und dabei unfähig sind zu erkennen, daß die Kultivierung subtiler Feinsinnigkeiten zu den bestimmenden Zügen des ausgehenden Mittelalters zählt“ (S. 75). Soweit die Gesamtdeutung, die pauschal und zugleich eklektisch auf literarischen Quellen seit der Antike gründet.

Den allgemeinen Überlegungen folgt im letzten Drittel (S. 70 ff.) die Besprechung der vier Tafeln, wobei sich die Detaildeutungen teilweise mehrfach wiederholen. Viele Bildbeschreibungen sind subjektiv oder falsch und führen zu haarsträubenden Ergebnissen. Beispielhaft sei das Liebespaar in der Muschel mit den drei Perlen erwähnt. Die Perlen hält Wirth für Exkremente des Mannes, da im Paradies alles rein sei (S. 49). Nun sind Perlen in einer Muschel nicht eben ungewöhnlich, und ein Blick auf die Szene sagt ein übriges. Falsch ist auch die Deutung der Höllenszene mit der Frau vor dem Spiegel. Spiegel, Kröte und teuflischer Liebhaber sind in der zeitgenössischen Kunst – auch bei Bosch (Todsündentafel) – regelmäßig dargestellte Strafen wegen Hochmut (Superbia) und Wollust (Luxuria). Nicht so bei Wirth, der die Deutung geradewegs auf den Kopf stellt. Die Frau schaue aus narzistischer Eigenliebe in den Spiegel (tatsächlich hat sie die Augen geschlossen), habe sich also dem „Liebesgebot“ verweigert und werde nun für ihre „Widerspenstigkeit“ bestraft (S. 63 ff., 90 f.). Was gar nicht ins Konzept paßt, wird stillschweigend übergangen – etwa die negativ belegten Fabelwesen auf der Mitteltafel oder die Tiere, die sich im Garten Eden zerfleischen.

So führen Mißdeutungen, unzureichende Einbeziehung der zeitgenössischen Kunst und Auslassungen zu einem verzerrten Bild, mit dem man dem Werk keinesfalls gerecht wird.

Wirth reiht sich so nahtlos in die große Phalanx von Bosch-Forschern ein, gegen die er stetig und pauschal polemisiert, unter anderem wegen ihrer „völlig abwegigen Interpretationen“ (S. 98). Und wie viele andere verleitet auch ihn der „Garten der Lüste“ zu modernen Projektionen, etwa wenn er streng tadelt, daß Bosch in seiner Darstellung Evas „so wenig feministisch [sei] wie einst Jean de Meun“ (S. 78 ff.), oder von einem „paradiesischen Urzustand“ schwärmt, in dem es keine „eifersüchtigen Ehemänner [gibt], die den Körper ihrer Frauen für sich allein besitzen wollen“ (S. 56).

Wem nutzt das Büchlein? Dem Kenner von Boschs Werk bringt eine weitere vage Privattheorie keinen Gewinn, doch vielleicht erhält er die eine oder andere Anregung. Jeden jedoch, der sich davon ein Kennenlernen erhofft, kann es nur in heillosen Verwirrung zurücklassen. Auch die Abbildungen, vor allem die farbige Klapptafel, bieten keinen Trost, und ihre bisweilen dem Text zuwiderlaufende Beschriftung irritiert (z. B. S. 52 f., Abb. 15).

Was gäbe es über dieses Werk zu sagen! Die einzigartige Vision der Welterschaffung außen etwa enthält für Wirth „keine ikonographischen Besonderheiten“ (S. 76), ja: Sie „gibt sich wenig exzentrisch“ (S. 35). Wie gerne lernte man die ihm offenbar bekannten Vergleichsbeispiele kennen; das erwähnte Blatt aus Schedels Weltchronik (S. 76 f., Abb. 26) kann beim besten Willen nicht gemeint sein. Daß er genauso für die außergewöhnliche Grisailletechnik Boschs kein Auge hat, erstaunt dann auch nicht mehr.

Eine angemessene Würdigung der Hölle, die CHARLES DE TOLNAY, vielleicht etwas unpassend, aber doch bezeichnend für die Faszination, die von dem Werk ausgeht, als „vielleicht schönste Brandlandschaft, die je gemalt wurde“ (Hieronymus Bosch; Baden-Baden 1965, Nachdruck Eltville 1984, S. 33), beschreibt, entfällt wie so vieles.

Der „Garten der Lüste“ ist ein bis heute aufregendes Werk, für dessen zweifelsfreie Deutung der Schlüssel fehlt. Nahezulegen, man habe ihn auf dieser Quellenbasis gefunden, ist unseriös. Das Büchlein hätte es im besten Falle leisten können, das Werk und ein wenig den Künstler vorzustellen, den Entstehungsrahmen aufzuzeigen, die Schwierigkeiten der Interpretation anzudeuten und seine Faszination zu vermitteln. Diese Chance wurde durch einen Text, der offenbar für einen ganz anderen Zweck vorgesehen war, bedauerlich vertan.

ANJA SIBYLLE DOLLINGER

Bad Soden a. Ts.

Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered; Hrsg. Wayne Franits; Cambridge: Cambridge University Press 1997; 274 S., 122 SW-Abb.; ISBN 0-521-49609-8.

„Welchen Grund hat ein holländischer Maler, um ein Bild zu malen? Gar keinen.“
Nicht „sujet“ oder „expression“, nicht einmal Abbild der historischen oder der