

Trotz vereinzelter Unstimmigkeiten werden hier sinnvoll ausgewählte zentrale Aspekte der Frömmigkeit um 1500 angemessen erörtert. Besonders Hartmut Kühnes frömmigkeitsgeschichtlicher Beitrag erweist sich als ein sehr gewinnbringender Überblick zum Thema.

DANIEL RIMSL  
Regensburg



**Norbert Schneider; Von Bosch zu Bruegel. Niederländische Malerei im Zeitalter von Humanismus und Reformation (Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte 10);** Berlin: Lit Verlag 2015; 473 S.; ISBN 978-3-643-13092-1; € 44,90

Verglichen mit der niederländischen Malerei des 15. und 17. Jahrhunderts ist die Kunst des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden – mit Ausnahme Hieronymus Boschs und Pieter Bruegels des Älteren – insgesamt ein eher vernachlässigtes Gebiet der Kunstgeschichte. Namen wie Jan Gossaert oder Joos van Cleve sind einem größeren Publikum weitgehend unbekannt. Die niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts steht daher – zu Unrecht – noch immer im Schatten van Eycks und Dürers. Die meisten Gesamtdarstellungen, welche sich mit dieser Epoche beschäftigen, erschienen bereits vor einem halben Jahrhundert und sind teilweise von einem einseitigen, stilistisch-formalistisch geprägten Blick auf die Kunstwerke geprägt.<sup>1</sup> Diese Lücke möchte Norbert Schneider mit seiner 2015 im Lit-Verlag erschienenen Publikation mit dem Titel *Von Bosch zu Bruegel. Niederländische Malerei im Zeitalter von Humanismus und Reformation* schließen. Dabei geht es dem Autor vor allem um ikonografische Probleme, über die er eine Verbindung zum historischen und kulturellen Hintergrund der Kunst dieser Zeit herstellen möchte und hofft, dass der Leser nach der Lektüre seines Buches „eine Vorstellung [...] nicht nur von den im engeren Sinne kunstgeschichtlichen Problemen, sondern auch von den politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen [gewonnen haben wird] [...]“ (10) In diesem Sinne werden im Kontext der Einleitung die politischen, soziokulturellen und ökonomischen Strukturen der Burgundischen Niederlande sowie die Funktionen und Aufgaben der niederländischen Malerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts besprochen. Im Anschluss daran werden im Hauptteil zwanzig Gemälde vorgestellt, welche im Zeitraum zwischen 1490 und 1559

<sup>1</sup> Max J. Friedländer, *Von van Eyck bis Bruegel. Die frühen niederländischen Maler*, Köln 1965; Leo van Puyvelde, *Die Welt von Bosch und Breughel. Flämische Malerei im 16. Jahrhundert*, München 1963; Caecilie Weissert, *Die kunstreichste Kunst der Künste. Niederländische Malerei im 16. Jahrhundert*, München 2011.

in den Niederlanden entstanden. Der letzte Teil des Buches beinhaltet eine sehr nützliche Zusammenstellung von biobibliografischen Daten zu allen wichtigen niederländischen Malern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Im Rahmen dieser Rezension sollen die Einleitung und eine Auswahl von fünf repräsentativen Bildanalysen ausführlicher besprochen werden.

Eingangs betont Schneider die Rolle der Zünfte und Gilden, welche auf die Wahrung von Standards, Normen und Qualitätsmaßstäben achteten und so indirekt die Grundlagen für die Herausbildung regionaler Stile und Schulen bildeten. (11) Sodann kommt er im Kontext der Diskussion der beziehungsweise politischen Rahmenbedingungen auf Margarete von Österreich zu sprechen (16 f.), die als Statthalterin ihres Vaters die faktische Regentin der Niederlande war und zahlreiche Künstler förderte. Ihr Hof in Mechelen war ein weithin ausstrahlender kultureller Mittelpunkt und übertraf in dieser Hinsicht sogar italienische Residenzen wie Mantua, Ferrara oder Urbino.<sup>2</sup> Unter Karl V., Margaretes Neffen, kam es zu größeren ökonomischen Veränderungen: Neue kapitalistische Formen der Massenproduktion vor allem von Textilerzeugnissen, sogenannte Manufakturen, setzten dem städtischen Zunfthandwerk immer mehr zu; In der Geldwirtschaft wurde die Übertragung von Krediten gesetzlich erlaubt, was die Zinsen in die Höhe trieb und die Verarmung ganzer Bevölkerungsschichten zur Folge hatte;<sup>3</sup> Auch in der Landwirtschaft kam es durch die Einführung der Fruchtwechselwirtschaft und das Aufkommen der großangelegten Milchviehwirtschaft zu einem tiefgreifenden Wandel.<sup>4</sup> Außerdem wurde Antwerpen die wichtigste Hafenstadt des damaligen Europa, da der gesamte Handel mit den spanischen Kolonien hier abgewickelt wurde.<sup>5</sup>

Beim kulturgeschichtlichen Hintergrund kommt Schneider zuerst darauf zu sprechen, dass mystische Bewegungen wie die *Devotio moderna* großen Zulauf hatten. (22) Dies sei ihm zufolge damit zu erklären, dass ein großer Teil der Bevölkerung das Verhalten von allein auf Gewinn ausgerichteten Kaufleuten oder des lediglich an den Pfründen interessierten Klerus sehr kritisch sah und die Verachtung eines veräußerten Lebens, die beispielsweise von Thomas a Kempis propagiert wurde, willkommen hieß.<sup>6</sup> (22) Im frühen 16. Jahrhundert, also etwas später, gab es in den Niederlanden allerdings eine größere Aufgeschlossenheit gegenüber der Täuferbewegung als für die Lehren Martin Luthers. Dies wurde laut Schneider auch direkt in der bildenden Kunst reflektiert, beispielsweise in Werken wie Joachim Patinirs *Taufe Christi* oder Gerard Davids *Triptychon des Jean des Trompes*. (24) Anschließend verweist der Autor auf Erasmus von Rotterdam, der ihm zufolge für viele niederländische Künstler die wichtigste intellektuelle Bezugsperson war und unter anderem von Quentin

2 Joseph P. Strelka, *Der burgundische Renaissancehof Margarethes von Österreich und seine literarhistorische Bedeutung*, Wien 1957, S. 20.

3 Michael North, *Kredit im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Europa*, Köln u. a. 1991.

4 Immanuel Maurice Wallerstein, *Das moderne Weltsystem. Kapitalistische Landwirtschaft und die Entstehung der europäischen Weltwirtschaft im 16. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1986.

5 Michael North, *Geschichte der Niederlande*, München 2003, S. 24.

6 Thomas a Kempis, *Das Buch von der Nachfolge Christi*, hrsg. von Walter Kröber, übers. von Johann Michael Sailer, Stuttgart 1967.



Quentin Massys, *Der Geldwechsler und seine Frau*, 1514 (230)

Massys porträtiert wurde. (25) Allerdings wird nicht näher erläutert, ob und wie konkret sich die Maler beziehungsweise die Auftraggeber der Kunstwerke mit dem Humanismus auseinandersetzten. Schließlich kommt Schneider noch auf die Bedeutung der *rederijkerskamers* zu sprechen und meint, dass man zahlreiche Übereinstimmungen zwischen den von den *rederijkers* zur Darbietung gebrachten Stoffen und der Ikonografie von Historienbildern konstatieren könne. (29 u. 31)

Zu Beginn des letzten Abschnitts der Einleitung wird auf das hohe Ansehen der niederländischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts bei den Zeitgenossen verwiesen. (32) So zeuge beispielsweise Albrecht Dürers *Tagebuch der Reise in die Niederlande* von der großen Bewunderung des deutschen Renaissancekünstlers für seine niederländischen Malerkollegen, obwohl die Kunst dieser Epoche vor allem von Konservatismus geprägt war: Man versuchte in einem hohen Maß, die Traditionen und Bilderfindungen fortzuführen, die im 15. Jahrhundert von Jan van Eyck und Rogier van der Weyden entwickelt worden waren. Die Hauptaufgabe der Malerei war nach wie vor das Altarbild, für das oft die Triptychon-Form gewählt wurde. Doch es gab auch Neuerungen: Bei den Madonnenbildern Gerard Davids lässt sich zum Beispiel eine verstärkte Annäherung an Erfahrungen des Alltags beobachten, da Maria nun oft ihre mütterliche Zuwendung zum Kind demonstriert, indem sie es etwa füttert. Im nächsten Abschnitt werden drei zentrale ‚soziale Subthemen‘ der religiösen Ikonografie vorgestellt: die *avaritia*-Problematik, die Erwachsenentaufe beziehungsweise das Täuferum sowie die Rolle der Mutter. Das *avaritia*-Motiv, das vor allem in der Kunst Hieronymus Boschs eine wichtige Rolle spielte, sieht Schneider in engem Zusammenhang mit den wirtschaftlichen Veränderungen der Zeit (36): Die Aversion



Gerard David, *Triptychon des Jean Des Trompes*, 1505 (330)

einer breiten Bevölkerungsschicht richtete sich nämlich in besonderem Maße gegen Kreditvergaben zu Wucherbedingungen und man sah in der Habsucht der Geschäftsleute eine der sieben Todsünden. Hieronymus Bosch thematisierte die *avaritia*-Problematik laut Schneider vor allem in seinem *Heuwagen-Triptychon*, in der *Tischplatte mit den Darstellungen der Sieben Todsünden* und indirekt auch im *Garten der Lüste*. (36 f.) Das *Heuwagen-Triptychon* führe dem Betrachter vor Augen, dass diejenigen, die dem Geld verfallen sind, in der Hölle enden. Schneider glaubt, dass die *avaritia* bei Bosch eng mit der *libido* als Urprinzip aller Süchte in Verbindung stehe und sieht darin das Motiv für die wilden Kopulationen und das orgiastische Verhalten der vertierten Menschen auf dem *Garten der Lüste*. (37) Der Einfluss der Täuferbewegung mache sich (wie eben erwähnt) in den zahlreichen Darstellungen der Taufe Christi aus der Zeit um 1520 bemerkbar. (38) Die Täufer hatten dem Autor zufolge eine tiefe Aversion gegen staatliche beziehungsweise obrigkeitliche Strukturen und waren ein Vorläufer späterer anarchistischer Tendenzen. Zu ihren Zielen gehörte nicht zuletzt eine Wiederherstellung des Urkommunismus der frühen christlichen Gemeinden. Sie wandten sich somit sowohl gegen die römisch-katholische Kirche als auch gegen die Reformation, die ein Bündnis mit den ihr zuneigenden Landesherrn geschlossen hatte.<sup>7</sup> Wenig überzeugend sind aus meiner Sicht allerdings Schneiders Überlegungen zur Thematisierung der Rolle der Mutter in der spätmittelalterlichen beziehungsweise frühneuzeitlichen Gesellschaft. Zwar ist es unbestreitbar, dass es einen Zusam-

<sup>7</sup> Astrid von Schlachta, *Gefahr oder Segen? Die Täufer in der politischen Kommunikation*, Göttingen 2009.



Hieronymus Boch, *Garten der Lüste*, um 1500 (345)

menhang gibt zwischen der ‚Kapitalisierung‘ vieler Bereiche und dem Wiedererstarken des römischen Rechts, was zur Stärkung patriarchaler Strukturen und zur weiteren Reduzierung der Rolle der Frau auf die Mutterrolle führte, doch man kann dies meines Erachtens nicht direkt mit bestimmten Bildthemen wie *Anna selbdritt* oder der Schilderung der innigen Mutter-Kind-Beziehung bei Madonnenbildern in Verbindung bringen.

Im Abschnitt *Höfische Kultur und pagane Mythologie* wird dargelegt, dass der Adel Gemälde mit Motiven der antiken Mythologie, darunter insbesondere Szenen mit erotischem Inhalt bevorzugte. Schneider erklärt dies damit, dass die strengen Maßstäbe, welche die Obrigkeit für das Bürgertum an die Ehe anlegte, innerhalb aristokratischer Verhältnisse nur bedingt galten, da es hier neben der offiziellen Ehe als Rechtsinstitut der Familienbegründung immer schon Lebensgemeinschaften in Form von Konkubinat und Mätressenwesen gab. (40) Aus diesem Grund sahen sich die Herrscher gern in typologischer Entsprechung zu Jupiter oder Hercules. Als Beispiel hierfür nennt Schneider unter anderem das *Bankett der Götter* von Frans Floris (1550; Antwerpen, Koninlijk Museum voor Schone Kunsten). (41)

Anschließend werden die Funktionen und Gattungen der Bildnisse besprochen (42–48). Zunächst verweist Schneider darauf, dass eigentlich nur zwei Gesellschaftsschichten – der Adel und vor allem das gehobene Bürgertum – Porträts anfertigen ließen. (42) Daneben gab es aber auch schon die ersten Künstlerselbstbildnisse. Der Autor nennt als erste Porträtgattung das Ehepaarbildnis, das zunächst aus zwei Einzelbildnissen bestand. (43) Er glaubt, dass die ersten Ehepaarbildnisse, bei denen die beiden Ehepartner auf einem Bildträger dargestellt wurden, erst um



Hieronymus Bosch, *Heuwagen-Triptychon*, Mitteltafel (350)

1500 gemalt wurden (43) und vergisst dabei anscheinend ein sehr berühmtes Ehepaarbildnis, das bereits in den 1430er Jahren entstand: die sogenannte *Arnolfini-Hochzeit* von Jan van Eyck. Wohl zu Recht sieht er in dieser „Kontraktion“ ein Zeichen der Intimisierung und wechselseitiger Zuwendung der Partner. (43) Das Familienbildnis, das der Autor als nächstes bespricht, dürfte jedoch tatsächlich erst im frühen 16. Jahrhundert aufgekommen sein. Über dieses bekannten laut Schneider die Ehepartner gegenüber der Öffentlichkeit sowohl untereinander ihre wechselseitige Zuneigung als auch die Verbundenheit zu ihren Kindern. (44) Auch die ersten Kinderbildnisse gab es vermutlich im 16. Jahrhundert. Als letzten Bildnistyp nennt der Autor das Gruppenporträt (45 f.), das vor allem im Holland des 17. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielte. Die Auftraggeber dieser Gemälde waren fast ausschließlich sogenannte Korporationen – Vereinigungen von Individuen, die sich aus sehr unterschiedlichen, oft gemeinnützigen Motiven bildeten, zum Beispiel Schützengilden oder religiös motivierte Bruderschaften wie Jerusalemfahrer. Im 16. Jahrhundert bestanden Gruppenporträts im Wesentlichen noch aus einer additiven, isokephalen Aneinanderreihung von Einzelporträts. Resümierend stellt Schneider fest, dass niederländische Porträts – ebenso wie Porträts in anderen Ländern – Medien des Prestiges waren (46): Sie sollten den Betrachter beeindrucken und den Status beziehungsweise die Macht der abgebildeten Person darstellen. Über Mimik, Gestik

und Attribute sollten darüber hinaus bis zu einem gewissen Grad die psychische Befindlichkeit des Modells ausgedrückt werden, doch hierbei dürfte es sich oft um ‚Inszenierungen‘ handeln.

Abschließend demonstriert Schneider anhand einiger Beispiele, wie religiöse Themen im Laufe des 16. Jahrhunderts in Genreszenen transformiert wurden. (48–51) Beim Thema des ‚Verlorenen Sohnes‘ etwa wurde sehr häufig eine Szene dargestellt, die mit der theologischen Botschaft der Geschichte nicht mehr viel zu tun hatte: der Besuch des Verlorenen Sohnes in einem Wirtshaus. Auf diese Weise ging aus der Ikonografie des Verlorenen Sohnes im 17. Jahrhundert das von theologischen Konnotationen gänzlich freie Motiv der ‚fröhlichen Gesellschaften‘ hervor.

Von den Werken Hieronymus Boschs bespricht Schneider das *Heuwagen-Triptychon* und die *Tischplatte mit der Darstellung der Sieben Todsünden* (54–73, 189–200). Beim *Heuwagen-Triptychon* kommt er gleich zu Beginn auf die Frage der Urheberschaft des Werkes zu sprechen. Der Autor übernimmt hier Nils Büttners Meinung, der zufolge für die Ausführung der Malerei ein Mitarbeiter Boschs verantwortlich sein dürfte.<sup>8</sup> (55) Allerdings glaubt er, dass die Konzeption und vor allem die Unterzeichnung des Werkes sehr wohl von Bosch selbst stammen. (55) Was die inhaltliche Interpretation des Triptychons angeht, stellt sich Schneider auf die Seite derjenigen Forscher, die Wilhelm Fraengers Thesen<sup>9</sup> ablehnen. Er geht also nicht davon aus, dass Bosch ein Außenseiter und Mitglied einer adamitischen Sekte gewesen sei, die hedonistische Triebbefriedigung und sexuelle Enthemmtheit (wie sie zum Beispiel auf dem *Garten der Lüste* zu sehen sind) propagiert hätte. Das wichtigste Argument, das gegen Fraengers Meinung spricht, ist für Schneider die Tatsache, dass Bosch schon zu Lebzeiten ein sehr angesehener Künstler war – wären seine Gemälde wirklich so subversiv und radikal aufgefasst worden, hätte er wohl mit harten Sanktionen durch die kirchliche oder städtische Obrigkeit rechnen müssen. (57) Stattdessen konstatiert der Autor bei Bosch eine durchaus lasterkritische, pessimistische Grundtendenz. (58) Beim *Heuwagen-Triptychon* dominiere daher das Motiv der *avaritia*, das heißt der Habsucht und des Geizes, wobei das Heu als ein Sinnbild für Geld fungiere. Da Adam und Eva in Sünde gefallen sind und vom Baum der Erkenntnis gegessen haben – dies ist (zusammen mit einigen anderen Szenen aus dem Buch Genesis) auf der Innenseite des linken Flügels dargestellt – könnten die Menschen es nicht vermeiden, wieder und wieder zu sündigen; Darum liefen sie auf der Mitteltafel dem Heuwagen nach und wollten möglichst viel vom Heu beziehungsweise Geld in ihren Besitz bringen. Dieses habgierige Verhalten führe jedoch – wie auf der Innenseite des rechten Flügels zu sehen sei – unweigerlich in die Hölle. „Bosch reflektierte mit dem Sujet des Heus zum einen generell eine Erfahrung, die mit dem Vordringen der Ware-Geld-Beziehungen im Schoße der feudalistischen, weitgehend noch naturalwirtschaftlich fundierten Gesellschaft zu größten Verstörungen geführt hatte. Nicht das Geld selbst, das es

8 Nils Büttner, *Hieronymus Bosch*, München 2012, S. 92 ff.

9 Wilhelm Fraenger, *Hieronymus Bosch. Das tausendjährige Reich. Grundzüge einer Auslegung*, Coburg 1947.

immer schon als Wertgröße gab, war das Problem, wohl aber der wucherische Umgang mit ihm, der in den vielen Geldwechsler-Bildern des frühen 16. Jahrhunderts thematisiert wurde. Dass Gebrauchswerte kaum noch etwas zählten, Profit und wucherischer Zins als universell etablierte ökonomische Instrumente sich stattdessen zu einer Existenz zerstörerischer Macht entwickeln können, die überdies die Seelenverfassung korrumpierte und eine Moral der Subsidiarität untergrub, konnte von den Ideologen der alten Gesellschaft – und dies waren zumeist die Humanisten – schwerlich anders denn als Abfall von Gott begriffen werden.“ (68)

Abschließend weist Schneider noch darauf hin, dass die Darstellung, die auf den Außenseiten der Flügel zu sehen ist und einen alten Landstreicher zeigt, der Forschung noch einige Interpretationsprobleme bereitet. (72) Einerseits sei nicht klar, wie dieses Bild zum ikonografischen Programm der Innenseite des Triptychons passe, andererseits stelle sich die Frage, ob sie als positiv oder als negativ charakterisiert sei – handelt es sich um eine Kritik an der Vagabundage oder ist die Darstellung noch im Kontext des mittelalterlichen Barmherzigkeitsethos zu interpretieren? Der Autor macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass man im frühen 16. Jahrhundert Landstreichern und Obdachlosen durchaus keine Sympathie entgegenbrachte. (72) In zahlreichen Texten werde dafür plädiert, diese angeblich arbeitsunwilligen Menschen zu kasernieren, zu bestrafen und manchmal sogar zum Tode zu verurteilen. Dies gehe zum Beispiel auch aus *De subventione pauperum* hervor, einer Schrift, die von Juan Luis Vives verfasst wurde, dem Lehrer Mencia de Mendozas, die die Auftraggeberin des *Heuwagen-Triptychons* gewesen sein dürfte.<sup>10</sup>

Auch bei der *Tischplatte mit der Darstellung der Sieben Todsünden* im Prado handle es sich nicht um ein eigenhändig von Hieronymus Bosch ausgeführtes Werk, doch die Konzeption lasse deutlich seine Handschrift erkennen. Schneider meint, dass die Idee der kreisförmigen Anordnung der einzelnen Szenen, die die sieben Todsünden darstellen, einer bereits bestehenden ikonografischen Tradition entlehnt sei. (191) Vollkommen neu und außergewöhnlich sei jedoch die Weiterentwicklung beziehungsweise Umformung dieser Tradition in ein Auge mit einer Pupille, womit der Inschrift ‚Cave cave Deus videt‘ zufolge offenbar das alles sehende Auge Gottes gemeint sei. Des Weiteren betont der Autor, dass die in den einzelnen Kompartimenten der Iris beherbergten Szenen der Sieben Todsünden bereits Vorformen der Genremalerei seien (191). Unter den einzelnen Szenen findet er nur die Darstellung der *acedia* (Trägheit) ungewöhnlich, da Bosch hier Trägheit nicht mit Faulheit gleichsetze, sondern der Melancholie annähere, indem er die Hauptfigur – einen untätig in einem Lehnstuhl sitzenden Geistlichen, der den seitlich geneigten Kopf auf ein Kissen gebettet hat – als seelenkrank charakterisiere. (193) Der geistesgeschichtliche Hintergrund für Boschs *acedia*-Interpretation ist sicherlich die Melancholia-Diskussion der Zeit um 1500: Im Gegensatz zur katholischen Kirche, welche die *acedia* als Willensschwäche interpretierte, assoziierten sie Humanisten wie Marsilio Ficino und

<sup>10</sup> Charles Fantazzi, *A companion to Juan Luis Vives*, Leiden u. a. 2008, insb. S. 65–112, S. 94 ff.



Reformatoren zunehmend mit der Melancholie, die sie als die typische Seelenkrankheit geistig Schaffender ansahen.<sup>11</sup> Schneider glaubt, dass die Tischplatte für das Klarissinenkloster in ‚s-Herzogenbusch gemalt wurde, da bei mehreren der dargestellten Szenen Nonnen zu sehen seien. (198) Aus diesem Grund sei die Ikonografie des Werks noch in einem hohen Maß von der *Devotio moderna* geprägt. Mentalitätsgeschichtlich sei die Komposition höchst aufschlussreich, da in ihr ablesbar sei, in welchem Maß eine Befolgung strenger moralischer Normen eingeübt wurde: Das alles sehende Auge Gottes solle als scharf kontrollierende Instanz verinnerlicht werden, die zu jeder Zeit Askese und Verzicht gebiete.

Von Quentin Massys stellt Schneider unter anderem das berühmte Gemälde im Louvre aus dem Jahr 1514 vor, das einen *Geldwechsler und seine Frau* zeigt (231–242). Auch dieses Bild lasse sich in die Gruppe derjenigen Werke einreihen, die sich mit dem Thema der Todsünden, darunter insbesondere der *avaritia*, also der Habsucht, beschäftigen. Jedoch betont der Autor, dass Massys hier – zumindest auf den ersten Blick – neutral und urteilsfrei eine Szene aus dem Alltag darstelle, da er die gezeigten Personen – im Gegensatz etwa zu Marinus van Reymerswaele, für dessen Gemälde mit demselben Sujet Massys’ Werk sicherlich das Vorbild war – nicht karikiere. (236) Er sieht das Gemälde also (zurecht) als eines der frühesten Genrebilder (231) und nicht zuletzt als ein Dokument für die hohe wirtschaftliche Bedeutung des Wechselgeschäfts im Antwerpen des 16. Jahrhunderts. (234) Wie bereits an früherer Stelle erwähnt, musste Brügge im 16. Jahrhundert seine Stellung als Handelsmetropole an die Stadt an der Schelde abtreten – unter anderem weil dort nicht nur beeidigte Wechsler, sondern alle Bürger gewerbsmäßig Geldwechsel und Girobankgeschäfte treiben durften.<sup>12</sup> Massys’ Kritik am Phänomen des Wechselgeschäfts sei nicht allzu scharf und offensichtlich, jedoch handle es sich bei seinem berühmten Gemälde wohl nur vordergründig um die neutrale Beobachtung einer Alltagsszene. Der Schlüssel für die Interpretation des Bildes liege vor allem in der Frau des Geldwechslers: Diese blättert zwar in einem Stundenbuch, doch die Tätigkeit ihres Mannes, der gerade Münzen abwägt, um ihr Gewicht und somit ihren Wert festzustellen, interessiere sie weitaus mehr als die Jungfrau Maria, die auf einer Buchseite zu sehen ist.

*Hermaphrodit und Salmacis* von Jan Gossaert (Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen) stellt Schneider als ein Beispiel für niederländische Gemälde des 16. Jahrhunderts mit pagan-mythologischer Ikonografie vor (139–148). Die kleine Tafel befand sich schon seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Besitz Margaretes von Österreich und war vermutlich ein Geschenk Philipps von Burgund an die Fürstin. Das Thema des Bildes ist für den Autor das Verhältnis der Geschlechter und die wollüstige Liebe zwischen ihnen. (141) Gleichwohl betont er, dass es falsch sei, Gemälde, deren Themen der antiken Mythologie entlehnt waren, ausschließlich als Vorwand

11 Michael Theunissen, *Vorentwürfe von Moderne. Antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters*, Berlin u. a. 1996.

12 Richard Ehrenberg, *Das Zeitalter der Fugger. Geldkapital und Kreditverkehr im 16. Jahrhundert. Bd. 2. Die Weltbörsen und Finanzkrisen des 16. Jahrhunderts*, Jena 1896, S. 8.

für erotische Darstellungen zu deuten, denn es gehe hier auch um die philosophische Frage nach der Funktion der Libido beim Streben nach Glück. (140) Schneider verweist hier auf Lorenzo Vallas 1431 verfassten Traktat *De voluptate*, in dem der große Quattrocento-Philosoph Epikurs Lehren wieder aufgreife und die Wollust zum einzigen erstrebenswerten Gut erkläre.<sup>13</sup> (141) In den Augen der Humanisten war diese Sichtweise nämlich eine Art Korrektiv zu den asketischen und leibfeindlichen Tendenzen der theologischen Exegese und Ethik.<sup>14</sup> Die paganen Mythen, die bei der aristokratischen Klientel besonders beliebt waren, standen also wegen der Thematisierung der *voluptas* und einer dem Schaubedürfnis feilgebotenen Nacktheit in einem Gegensatz zu den immer rigider werdenden kirchlichen Normen. Man könne sie daher auch als eine imaginative, in den Voyeurismus flüchtende Kompensation des Triebverzichts deuten. Jedoch gelte es zu bedenken, dass die Moral an den Höfen, die ein promiskues Verhalten nicht ausschloss, weitaus freier war als die des Stadtbürgerturns. Schneider stellt in diesem Zusammenhang daher die – aus meiner Sicht interessante, aber durchaus zu hinterfragende – These auf, dass in derartigen Kunstwerken eine „Emanzipation libidinöser Bedürfnisse“ postuliert werde, die erst Jahrhunderte später eine gesamtgesellschaftliche Forderung wurde. (146) Daneben erwähnt er aber auch eine Interpretation, die in eine etwas andere Richtung geht: Den Humanisten und Künstlern des 16. Jahrhunderts war nämlich stets die Transversalität der antiken und biblischen Mythen bewusst, und so könne die *Hermaphrodit und Salmacis*-Geschichte die gegenläufige Rückabwicklung der Geschichte der Entstehung Evas bedeuten, da in ihr ja ein Mann und eine Frau zu einem Körper verschmelzen. (144)

Der Autor bespricht auch ein kaum bekanntes, aber umso interessanteres, da rätselhaftes Gemälde im Amsterdamer Rijksmuseum, das derzeit dem Maler Aergen van Leyden zugeschrieben ist und ungefähr um 1530 herum entstand (211–218). Es zeigt einen Prediger auf einer Kanzel im Schiff einer offen gesehene Kirche. Um den Prediger herum sind zahlreiche Menschen versammelt. Im rechten Vordergrund steht ein vornehmer junger Mann, umgeben von einigen bürgerlich gekleideten Männern. Links sitzt eine vornehme junge Frau, welche die Hände zum Gebet zusammengelegt hat und zum Betrachter blickt. Um diese Person sitzen weitere Figuren, die Schneider als Personifikationen der sieben Todsünden identifiziert. (213) Sein wichtigster Ausgangspunkt ist dabei eine anscheinend eingeschlafene Frau, auf deren Schulter eine Eule sitzt; In dieser glaubt er, eine Personifikation der *acedia*, also der Trägheit, zu erkennen. (212) Die Situation sei daher so zu deuten, dass die vornehme junge Frau von den Anfechtungen der Todsünden umringt ist, diesen jedoch im Gebet widersteht. Sodann lenkt er die Aufmerksamkeit auf die im vordersten Vordergrund des Bildes ausgestreuten Blumen und Früchte, in denen er einen klaren Hinweis dafür sieht, dass das Gemälde anlässlich einer Hochzeit gemalt wurde. (213) Die

13 Laurentius Valla, *Von der Lust oder Vom wahren Guten*. Lateinisch-deutsche Ausgabe, übers. von Peter Michael Schenkel, München 2004.

14 Fady Barcha, *Die Lust. Ein Disput in der abendländischen Tradition – von Homer bis Robespierre*, Wien 2009, S. 178 ff.

betende junge Frau verkörpere die Braut und der vornehme junge Mann rechts den Bräutigam. Das Sujet des Bildes sei daher als eine Hochzeitspredigt zu identifizieren. Schneider glaubt, dass das Bild im Umkreis reformatorischer Bestrebungen entstanden sei, da Predigten in der Bildpropaganda der Reformation eine wichtige Rolle spielten. (215) Bei den meisten Reformatoren stand die Predigt zudem im Zentrum der kirchlichen Glaubensunterweisung.<sup>15</sup> Schließlich weist er noch auf zwei Figuren unter den männlichen Zuhörern hin, die den Blickkontakt zum Betrachter suchen. (215) Einer der beiden könne eindeutig als Lucas van Leyden identifiziert werden. Beim Anderen handle es sich um ein Selbstbildnis des Malers, der möglicherweise Aertgen van Leyden, ein Schüler Lucas van Leydens war.

Insgesamt ist *Von Bosch zu Bruegel. Niederländische Malerei im Zeitalter von Humanismus und Reformation* von Norbert Schneider also ein höchst interessantes und überaus lehrreiches Buch. Insbesondere gilt dies für die Einleitung, die ohne Zweifel für all jene, die sich mit der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts beschäftigen wollen, zur Pflichtlektüre zählt. Die zwanzig Einzelstudien sind ebenfalls sehr lesenswert, jedoch erfordern sie oft eine mehrfache, sehr genaue Lektüre. Allerdings eignet sich die Publikation nur mit Einschränkung als ein „Lehr-“ oder „Studienbuch“ (so wird sie auf dem Buchrücken bezeichnet), denn die dem Marxismus entlehnte Terminologie und Sichtweise gibt ihr eine ideologische Ausrichtung, die man für ein „Studienbuch“ eher unangemessen findet. Sie ist daher – wie vermutlich vom Autor auch intendiert – in erster Linie eine Ergänzung zu bereits vor längerer Zeit erschienen Gesamtdarstellungen wie Leo van Puyvelde *Die Welt von Bosch und Bruegel*. Die Auswahl der vorgestellten Gemälde erscheint auf den ersten Blick als etwas willkürlich, jedoch wird schnell klar, dass Schneider gezielt solche Werke wählte, an denen er seine Kernthese, der zufolge sich die rasante Veränderung der historischen und wirtschaftlichen Bedingungen und vor allem die immer wichtiger werdende Rolle des Geldes in der Kunst spiegelt, am besten demonstrieren konnte. Außerdem stellte er offensichtlich auch bewusst weniger erforschte Künstler wie den Meister von Alkmaar oder Jacob Cornelis van Oostanen in den Vordergrund und ließ im Gegenzug Joos van Cleve oder Jan van Scorel unberücksichtigt. Das Buch enthält neben einer äußerst nützlichen, aktuellen Bibliografie zur niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts und zahlreichen weiteren Literaturhinweisen im sehr ausführlichen Anmerkungsapparat nicht weniger als 209 überwiegend farbige Reproduktionen, darunter auch zahlreiche Detailaufnahmen. Die Qualität der Abbildungen lässt allerdings manchmal zu wünschen übrig, was den Eindruck von dieser sonst hervorragend gelungenen Veröffentlichung leider etwas trübt. Dennoch ist zu hoffen, dass wichtige Impulse für die Erforschung wenig beachteter niederländischer Künstler des 16. Jahrhunderts von ihr ausgehen werden.

ANNA SIMON  
Wien

---

15 Alfred Niebergall, „Predigt“, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Bd. 6. N-Q, hrsg. von Hans Dieter Betz, Tübingen 2003, Sp. 516 ff., hier Sp. 522.