



Joseph Leo Koerner; Bosch and Bruegel: From Enemy Painting to Everyday Life (The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts; National Gallery of Art, Washington, DC; Ballingen Series XXXV, Bd. 57); Princeton/Oxford: Princeton University Press 2016; 412 S., 275 farb. u. 50 s/w-Abb.; ISBN 978-0-6911-7228-6; 46,45 €

Schon seine Zeitgenossen gaben Pieter Bruegel d.Ä. „den Beinamen eines zweiten Hieronymus Bosch“, „il soprano di secondo Girolamo Bosco.“¹ Auch sein erster Biograf, Karel van Mander, verzichtete nicht darauf, zu kolportieren, dass Bruegel „viel nach der Art des Hieronymus Bosch gearbeitet“ habe.² Es kann deshalb nicht verwundern, dass auch die Kunstgeschichtsschreibung diese Idee einer gemeinsamen Betrachtung immer wieder aufgegriffen hat. So beschrieb Léo Van Puyvelde 1963 *Die Welt von Bosch und Breughel* und noch jüngst sah Matthijs IJssink *Bosch en Bruegel als Bosch* und Erma Hermens begab sich *On the Trail of Bosch and Bruegel*, um hier nur einige zu nennen.³ Selten ist dabei der Blick auf beide Künstler auf so hohem literarischem Niveau dargeboten worden wie jetzt in Joseph Leo Koerners neuem Buch. Es ist ein Lesegenuss und sprachlich ein Meisterwerk. Umso mehr schmerzt es den geneigten Leser, der voller Respekt auf das zu Recht hoch geschätzte Œuvre des geachteten Kollegen blickt, dass er die zentralen Thesen vom Bild als Feind und der Geburt der Genremalerei aus der Höllendarstellung nicht teilen kann und mag. Das Buch ist klar gegliedert und seine Zielrichtung wird schon im Vorwort klar erläutert: „This book explores the birth of genre painting from the spirit of enmity. It approaches this strange beginning by looking closely of two towering painters of the European tradition.“ (VIII) Genauso weist Koerner auch schon in der Einleitung auf das hin, was sein Buch von all jenen Werken zu Bosch und Bruegel unterscheidet, die sich dem Paradigma der Historizität verpflichtet fühlen. „Non-experts are an ideal audience for this, since with everyday life everyone is an expert. I have tried to meet works of art as one meets things in life: contingently, in the flow of experience.“ (X) Das Bemühen um Verständlichkeit und die Vermittlung kunsthistorischer Inhalte an ein breites Publikum sind ein hohes Ziel und es ist Koerner zu danken, dass er massentaugliche Vorträge hält, aus denen später wissenschaftliche Bücher hervorgehen. Ich lehne aber die Idee grundsätzlich ab, dass Jedermann,

1 Lodovico Guicciardini, *Descrittione Di M. Lodovico Guicciardini Patritio Fiorentino, Di Tutti I Paesi Bassi, Altrimenti Detti Germania Inferiore, Con piu carte di Geographia del paese, & col ritratto naturale di piu terre principali*, Antwerpen 1567, S. 99.

2 Karel Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, fol. 233r („Hy hadde veel ghepractiseert, nae de handlinghe van Ieroon van den Bosch“).

3 Léo Van Puyvelde, *La peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel*, Paris 1962 (Deutsch 1963); Matthijs IJssink, *Bosch en Bruegel als Bosch: Kunst over kunst bij Pieter Bruegel (c. 1528–1569) en Jheronimus Bosch (c. 1450–1516)* (Nijmeegse kunsthistorische studies, Bd. 17), Edam 2009; *On the Trail of Bosch and Bruegel: Four Paintings United under Cross-examination*, hrsg. von Erma Hermens, London/Kopenhagen 2012.

nur weil er einen Alltag hat, auch gleich zum Experten für Genremotive in der Malerei der Vormoderne wird. Unser Alltag heute ist zu sehr vom historischen Alltag verschieden, als dass assoziative Rückschlüsse zwangsläufig zu treffenden historischen Erkenntnissen führen könnten. Zugleich entspricht es nicht meiner Form des wissenschaftlichen Denkens und Arbeitens, das Betrachten von Bildern als einen von Kontingenzerfahrungen geprägten Erfahrungsfluss zu betreiben. Dieser von Koerner ausdrücklich proklamierte Anspruch ist es aber, der gleichermaßen die hohe literarische Qualität seines Buches ausmacht, dass mir wegen seiner zahlreichen subjektiven Assoziationen als wissenschaftliche Abhandlung zutiefst misshagt. Wer schöne Sprache schätzt und Alliterationen liebt wird die etwa 400 Seiten mit Genuss lesen.⁴ Wer sich für den aktuellen wissenschaftlichen Diskurs zu Bosch und Bruegel interessiert und gerne auf der Höhe des neuesten Forschungsstandes zu diesen beiden Künstlern oder zur Geschichte der Genremalerei informiert werden will, wird enttäuscht. Koerner entwickelt seine Thesen entlang seiner ganz persönlichen visuellen Erfahrungen mit den Bildern, besser: mit Reproduktionen der Bilder von Bosch und Bruegel. Er hat sich mit beiden Künstlern lange beschäftigt, hat 1995 eine Bruegel-Ausstellung im Saint Louis Art Museum kuratiert und schon 1998 über *Hieronymus Bosch's world picture* geschrieben.⁵ Er hat sich seither immer wieder zu beiden Künstlern geäußert und sich im aktuellen Diskurs positioniert, der im Blick auf Bosch anlässlich von dessen 500. Todestag im Jahr 2016 einen Höhepunkt erreichte. Die aus dem Jubiläum resultierende Springflut an wissenschaftlicher Literatur ist an Koerner und seinen Überlegungen vorbeigegangen. Schon die im Vorfeld des Jubiläums publizierten Erkenntnisse hat er nicht mehr zur Kenntnis genommen. Auf ein Literaturverzeichnis, das dem Leser leicht enthüllen könnte, welche wissenschaftlichen Positionen außen vorgeblieben sind, ist wohlweislich verzichtet. Auch in Text und Fußnoten zeigt Koerner sich nicht durchgängig bemüht, seine Assoziationen in den wissenschaftlichen Diskurs einzubinden. Sein Buch vermittelt einen zutiefst subjektiven Einblick in Koerners Ansichten, die aber doch geeignet sind, den willigen Leser zu Einsichten zu führen.

Das Buch ist in drei große Abschnitte gegliedert, deren erster in Koerners Betrachtungsperspektive einführt. Diese Einführung ist mit dem Lemma *Parallel Worlds*

4 „The book, 448 (sic!) pages long, is spangled with word combinations like devil dangles, seeming secrets, farthest fringe, hellish hili, sylph-like soul, shunning the sun, spiders spin, rafters of the ruined hut, entanglement of figure, facture and jabricator, artistic influence turns into taxie effluence, a paper Pegasus poses no problem, cast of characters, marvel at the monster, ichthyic eye, jastered the jlowering, errors and excesses, painters and patrans alike sought safety in secu/ar art, vast vistas, rustic revelry, connaisseurs and curators, Epiphany eclipsed by weather, Crucifixion obscured by crowds, mere mortal man, foil for the figures, conceit concerns the question of cause, wagon's wheels, Christ crawls, a hive of human labor, fasting Jare, body to be boss, lean Lent, master of the mechanically reproduced image, sue successfully, few finished, mute master, multiple mobility, customs and costumes, successful snaring, a resting place for the gaze, and sum of summations.“ Diese schöne Zusammenstellung entstammt der Rezension von Matthijs IJnsink, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 80 (2017), S. 439–446; hier: S. 439.

5 *The printed world of Pieter Bruegel the Elder*, Ausst.-Kat. Saint Louis Art Museum, Cambridge; Arthur M. Sackler Museum, Harvard University, hrsg. von Barbara Butts und Joseph Leo Koerner, Saint Louis 1995; Joseph Leo Koerner, „Hieronymus Bosch's world picture“, in: *Picturing science, producing art*, hrsg. von Caroline A. Jones und Peter Galison, New York 1998, S. 297–323.

versehen, das sich explizit auf die parallelen Viten des antiken Autors Plutarch bezieht. „My title for this Introduction, ‚Parallel Worlds‘ signals the fictive universes that these two artists marvelously fabricate. With reference to humanistic art criticism of their own time, I acknowledged Bosch and Bruegel as world makers in the medium of paint. ‚Parallel Worlds‘ also names the different world pictures to which each of these masters holds. So basic is the distinction between Bosch and Bruegel, and so insuperably opposed are these painters‘ aims, that – it seems to me – they occupy separate worlds. The ancient author Plutarch arranged his lives of famous men in parallels. Setting each portrait of a noble Greek against that of a Roman notable, Plutarch distilled the virtues of each while also registering the unbridgeable distance between the present and the past.“ (92) Die folgenden großen Abschnitte sind zunächst Bosch, dann Bruegel gewidmet.

In seiner Gegenüberstellung von Bosch und Bruegel folgt Koerner der tradierten Vorstellung, dass sich in Bruegel das von Bosch Erfundene fortgesetzt habe und die Zusammenhänge zugleich für Kontinuität und Chronologie stehen. Umso mehr verwundert, dass Koerner anmerkt, sein Buch müsse gar nicht in der von ihm vorgeschlagenen Reihenfolge gelesen werden. „All the chapters are written to be readable on their own. Each focuses on a single masterpiece, and they urge us to slow down and appreciate the intricate machinery of individual works.“ (X) Tatsächlich nimmt Koerner nicht das gesamte Œuvre Boschs oder gar Bruegels in den Blick, sondern nur einzelne Werke. Deren Auswahl ist im Falle Boschs breiter als im Falle Bruegels, wo ausgerechnet jene Werke nicht zur Sprache kommen, die am augenfälligsten dessen Bildsprache verpflichtet sind. Bruegels *Dulle Griet* und die – ein Jahr später – 1562 entstandenen Bilder mit dem *Engelssturz* und dem *Triumph des Todes* kommen nicht zur Sprache. Es war vermutlich Koerners Absicht, seine zentrale These einer Entwicklung der neuen Gattung der Genremalerei aus der religiösen Historienmalerei auch in der visuellen Argumentation zu verdeutlichen. Die beschränkte Auswahl kann allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass die zentrale Idee des Buches so abgestanden wie falsch ist. „Painting emancipated itself functionally from its subservience to the sacred by making the profane world its theme.“ (72) Diese Behauptung, dass sich die Tafelbilder mit profanen Inhalten aus der religiösen Historienmalerei entwickelt hätten, hat eine lange Tradition. Richtiger wird sie davon nicht. Wie für die Genremalerei wurde auch für die Landschaft lange behauptet, dass die erste Blüte dieser Kunst mit dem Untergang der antiken Welt ihr Ende gefunden habe. Danach – im ‚finsternen Mittelalter‘ – seien Darstellungen der den Menschen umgebenden Welt höchstens als Kürzel vorhanden gewesen, bis die Natur an der Wende zum 15. Jahrhundert die Goldgründe der religiösen Tafelbilder zu überwuchern begann und der Alltag sich thematisch zunehmend in den Bildern auszubreiten begann. In einem kontinuierlichen Prozess der Erweiterung dieses Beiwerkes seien dann – angeregt durch die Buchmalerei – in den Tafelbildern die religiösen Themen immer weiter geschrumpft, bis schließlich die religiöse Staffage nur noch ein bloßer Vorwand war und Genre und Landschaft als Bildgattungen hervortreten konnten. Diese vermeintlich konsequente Genese prägt Koerners Buch. Voraussetzung für diese eigentlich überholt geglaubte Sicht auf die

Geschichte der einzelnen Bildgattungen ist die unausgesprochene Deutungsprämisse, dass eine Hierarchie der Medien anzunehmen sei, innerhalb derer sich die Gattungsgeschichte als bloßes künstlerisches Problem beschreiben lässt. Das Tafelbild als künstlerische Einzelleistung war traditionell privilegiertes Objekt aller kunsthistorischen Beschäftigung und die Entwicklung der Bildgattungen wurde vor dem Hintergrund der Künstlergeschichte beinahe ausschließlich innerhalb dieses Mediums gedacht. Der Tatsache, dass die erst seit dem 18. Jahrhundert postulierte Hierarchie der künstlerischen Medien alles andere als eine historische Konstante ist, wird dabei genauso wenig Rechnung getragen wie der Auftragsgebundenheit historischer Kunst und den spezifischen Bedingungen ihrer Rezeption. Eine gründliche Sichtung der erhaltenen Zeugnisse erweist, dass die älteren Vermutungen über die Entstehung der von Landschaft und Genre aus dem Historienbild zur Erklärung des Phänomens nicht ausreichen. Eine medienhistorisch verantwortete Analyse der Gattungsgeschichte vermag vielmehr zu zeigen, dass diese Themen nicht einzig durch das Zurückdrängen der religiösen Inhalte des Historienbildes zur autonomen Bildgattung reifen. So haben Landschaften und Genreszenen in Wandbildern und Tapisserien eine viel längere Tradition und es ist eher einem Wechsel der Medien und einer Aufwertung des Tafelbildes geschuldet, dass diese Themen auch in der Malerei und den grafischen Künsten zum Thema wurden. In seiner eher ästhetisch und philosophisch geleiteten Annäherung an die Bilder interessiert sich Koerner so wenig für die notwendige Begründung seiner Auswahl wie für die Fragen der Zuschreibung. So bezieht er in die argumentative Untermauerung seiner Thesen zu Boschs Bilddenken auch Bilder ein, die, nach allem was man weiß und wissen kann, erst lange nach dessen Tod entstanden (Abb. 197). All das soll vor allem zeigen, dass Bosch der große Meister christlicher Aggressionen ist, „the great master of Christian aggression“ (111), dessen besondere Begabung der Hass war.⁶ Bosch wird dabei nicht als Christ seiner Zeit verstanden und gedeutet, nach dessen Moralisieren man im Kontext theologischer Konzepte seiner Zeit mit Recht fragen könnte. Koerner versteht Boschs künstlerische Fantasien und dessen Ziele anders. „More deeply, Bosch, like Freud, explores the always already-belated character of desire.“ (200) Freud mag eine Erklärung bieten und Boschs Bilder sind in der psychoanalytischen Literatur eine beliebte Metapher. Jacques Lacan zum Beispiel entwirft in seinem berühmten Aufsatz über die von ihm als ‚Spiegelstadium‘ bezeichnete Entwicklungsphase der Subjektbildung des Kleinkindes das Bild des zerstückelten Körpers. Das staunende Kind entdeckt, dass der von ihm zuvor nur als fragmentiert und Teilansichten wahrgenommene Körper im gegenüberstehenden Bild tatsächlich als ganze „Gestalt“ existiert. Weil aber dieses „Image“ als Idealbild des Körpers nur durch den veräußerten Blick in den Spiegel erfahrbar ist, entspinnt sich von nun an eine beständige Feedbackschleife zwischen dem als ganz wahrgenommenen Bild und dem nur in seinen Teilen wahrgenommenen Körper. Um die vor allem in Träumen lebendige Vorstellung einer „aggressiven Desintegration des Individuums“ zu illustrieren,

6 So im *Anger* überschriebenen Abschnitt: „Bosch was an expert in enmity. Hatred was his professional specialty“ (133–140).

bei der der Körper „in der Form losgelöster Glieder und exoskopisch dargestellter, geflügelter und bewaffneter Organe“ erscheint, ruft Lacan Bosch die Malerei Hieronymus Boschs auf.⁷ In seiner dramatischen Überblendung individueller und menschheitsgeschichtlicher Entwicklungsprozesse entzieht Lacan diese Phänomene „der Benennung durch die Sprache und das Denken der symbolischen Ordnung“⁸. Die Lektüre von Freud und Lacan belehrt aber weniger über die historischen Entstehungsbedingungen der Werke von Bosch und Bruegel als eben über die menschliche Subjektivität. Nimmt man diese Theorien ernst, verrät Koerners Buch dann eben doch mehr über seinen Verfasser als über den von ihm traktierten Gegenstand. Das muss nicht von Nachteil sein und ist bereichernd, denn Koerners sprachliches Vermögen und seine Beobachtungsgabe machen es zu einem Gewinn, die Bilder Boschs und Bruegels durch seine gebildeten Augen zu betrachten. So ist es beispielsweise ein Gewinn, wenn man Koerner auf der Suche nach Fallen und Fallenstellern in den Bildern Bruegels begleitet und das Motiv des Nesträubers in den breiteren Kontext der bildlichen und textlichen Überlieferung eingebunden sieht, wobei man ganz nebenbei etwas über Bräuche wie über Sprichwörter lernt. (33–44) Dafür ist es dann wieder ärgerlich, wenn man auf Schritt und Tritt längst aus der Welt geschafften Irrtümern begegnet, wie der Annahme, Bruegel habe in seinem Kindermord zu Betlehem auf die Bluttaten Albas Bezug genommen. (360) Das Bild ist 1566 entstanden. Die Übergriffe der Truppen Albas haben aber erst im November 1567 stattgefunden. Die Behauptung eines Zusammenhangs ist mithin ahistorisch und sachlich falsch. Hier greift, was der Historiker Reinhart Koselleck das „Vetorecht der Quellen“ nennt.⁹ Die zahlreich erhaltenen materiellen Zeugnisse, Bilder, Urkunden und Dokumente legen zwar nicht fest, was man über historische Zusammenhänge sagen kann oder soll, aber sie bestimmen durchaus, was nicht gesagt werden darf. Wer die Quellen kennt und weiß, wo ihr Vetorecht gilt, wird Koerners Buch mit Gewinn lesen. Ein Genuss ist es allemal, weil die üppige Aufmachung, die schöne Typografie und die Bebilderung es zu einem schönen Buch machen. Wer hier eine dem gegenwärtigen Diskurs verpflichteten wissenschaftlichen Beitrag sucht, der wird enttäuscht. So erfreulich es ist, im Zusammenhang mit Bosch und Bruegel auf den Staatsrechtler Carl Schmitt oder den Theoretiker Homi K. Bhabha zu stoßen, so nützlich wäre es gewesen, wenn Koerner die Publikationen von

7 Jacques Lacan, „Le stade du miroir. Théorie d’un moment structurant et génétique de la constitution de la réalité“, in: *Écrits*, Vol. 1, Paris 1966, S. 89–97, hier: S. 94: „Ce corps morcelé, dont j’ai fait aussi recevoir le terme dans notre système de références théoriques, se montre régulièrement dans les rêves, quand la motion de l’analyse touche à un certain niveau de désintégration agressive de l’individu. Il apparaît alors sous la forme de membres disjoints et de ces organes figurés en exoscopie, qui s’aillent et s’arment pour les persécutions intestines, qu’à jamais a fixées par la peinture le visionnaire Jérôme Bosch, dans leur montée au siècle quinzisième au zénith imaginaire de l’homme moderne.“

8 Ursula Amrein, „Das Groteske als Existenzchiffre der Moderne“, in: *Das Groteske*, hrsg. von Martin Hedinger, Freiburg 2005, S. 243–265, hier S. 260f. Vgl. auch Stefanie Wenner, „Ganzer oder zerstückelter Körper: Über die Reversibilität von Körperbildern“, in: *Körperteile: Eine kulturelle Anatomie*, hrsg. von Claudia Benthien und Christoph Wulf, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 361–380, bes. S. 376f.

9 Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 757), Frankfurt am Main 1995, S. 206.

Fachkollegen wie Ron Spronk, Luuk Hoogstede, Anna Pawlak oder Stephanie Porras zurate gezogen hätte, um nur einige der unzähligen nicht berücksichtigten Forschungspositionen zu benennen. Das Buch ist schön, die Lektüre bereichernd, doch es bleibt ein schaler Nachgeschmack.

NILS BÜTTNER
Stuttgart



Andrea Fronhöfer; Religiöse Tradition und säkulare Ethik. Neutestamentliche Gleichnisse in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts; Regensburg: Schnell & Steiner 2016; 320 S., 175 Abb., davon 115 farb.; ISBN 978-3-7954-3054-2; € 76

Bei der motivgeschichtlich ausgerichteten Publikation *Religiöse Tradition und säkulare Ethik* handelt es sich um die Dissertationsarbeit von Andrea Fronhöfer, eingereicht an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der LMU München. Die Autorin hat sich, da sie ihre Auswahl der Werke lediglich zeitlich grob auf das 19. und 20. Jahrhundert einschränkt und Künstler verschiedener Nationalitäten, die in verschiedenen Gattungen arbeiteten, aufruft, eine motivische Konzentration erlaubt. So sind es im Wesentlichen die Darstellung des ‚barmherzigen Samariters‘ und des ‚verlorenen Sohnes‘, die einer genauen Analyse unterzogen werden. Beim Blick auf das Inhaltsverzeichnis fällt die Kleinteiligkeit der Gliederung auf, was sich in der Ausführung unglücklich in extrem kurzen Unterkapiteln und einer den Lesefluss stark hemmenden Flut an Unterüberschriften äußert, die lediglich einen einzigen Satz einleiten und einer Vertiefung in die Details vorbeugt. Dem hinzukommen betont kurze Sätze, eine starke Absetzung der Absätze zueinander und Seiten, die nicht einmal ein Viertel des Satzspiegels füllen bei ohnehin verschwenderischer Schriftgröße. Für den geisteswissenschaftlich geprägten Leser, der mit ausufernden Texten zu arbeiten gewohnt ist, ist diese Art des Schreibens zumindest ungewohnt und verleitet zu häufigen Pausen. Auf die schriftlichen Ausführungen folgt ein 175 Abbildungen starker Katalogteil.

Fronhöfer beginnt nach einer kurzen Einleitung in *Die Welt des 19. und 20. Jahrhunderts* mit der knappen Darlegung des sozialgeschichtlichen und politischen Hintergrundes der zu behandelnden Epoche(n). In der Beschäftigung der Künstler mit religiösen Themen sieht die Autorin eine „Reaktion auf die Gesellschaft“ (19), die verunsichert ist durch Veränderungen und Krisen ausgelöst von Industrialisierung, Armut und Kriegen.

Eine etymologische Rückführung des Begriffs ‚Gleichnis‘ ins Hebräische und Altgriechische zeigt verschiedene Auslegungen auf, die einmal den bildhaften Vergleich, ein andermal den weisheitlich-prophetischen Spruchcharakter betonen.