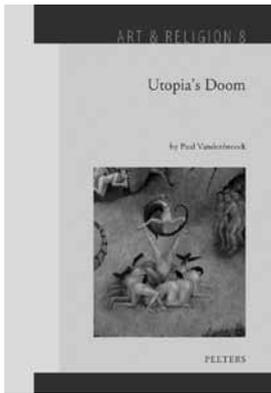


andere ihrer zahlreichen Thesen auf die Dauer behaupten kann. Letztere Bemerkung ist keineswegs als Einschränkung gedacht. Das Durchspielen zahlreicher Hypothesen und ihr sorgfältiges Urteil gibt ihren Argumenten eine hohe Überzeugungskraft. Die Neuzuschreibungen und Abschreibungen sind durchweg sehr überzeugend begründet. Die Fülle der Erkenntnisse dieser Arbeit kann aber eine Rezension nicht wiedergeben, dafür sollte man das zweibändige Werk selbst lesen.

STEFAN BARTILLA  
Prag



**Paul Vandenbroeck; Utopia's Doom: The ‚Gaal‘ as Paradise of Lust, the Sect of the Free Spirit and Jheronimus Bosch's so-called ‚Garden of Earthly Delights‘** (Art & Religion 8); Leuven: Peeters 2017; VIII + 345 S., 121 farb. Abb.; ISBN 978-90-429-3468-9; € 86

In der (mit Gründen) etwas methodenfaulen Bosch-Forschung erwies sich Paul Vandenbroeck schon mit seinem ersten Buch *Jheronimus Bosch. Tussen Volksleven en Stadscultuur* (Berchem 1987) als eine Ausnahme. Wenngleich religiös-theologische Überlegungen wohl zu kurz kamen, erweiterte sein soziologischer Zugriff den Horizont unheimlich. Er stellte Bosch als einen in der sich emanzipierenden bürgerlichen Mittelschicht gut integrierten Nachbarn auf, auch vom rheinischen Frühhumanismus beeinflusst, der die vorher religiös begründeten Normen für sein neuzeitliches Publikum modernisierte.

Ebenso lange schon konnte man bei Vandenbroeck den Arbeiter im Gelehrten bewundern. Nach seiner 1989/90 im Jahrbuch des Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen in zwei Teilen veröffentlichten Dissertation *Jheronimus Bosch' zogenaamde Tuin den Lusten* legte er etliche genauso detailliert-auswuchernde Arbeiten zu wesentlichen Themen der Bosch-Forschung vor und hat diese – zum Beispiel in Richtung *Drolierie* und *Grillen* – entschieden angeregt. Der Kurator am genannten Antwerpener Museum, der auch an der Katholischen Universität Löwen lehrt, war in den letzten Jahren an den wichtigen Ausstellungen und Katalogen über Bosch maßgeblich beteiligt (2001 Rotterdam bis 2016 Madrid, nicht am *Catalog Raisonné des Bosch Research and Conservation Project* und der Ausstellung in 's-Hertogenbosch 2016).

*Utopia's Doom* mit dem Untertitel *The Gaal as Paradise of Lust, the Sect of the Free Spirit and Jheronimus Bosch's so-called Garden of Delights* wurde von Barbara Baert und dem Mittelalter-Institut *Illuminare* der KU Leuven anlässlich der Löwener Ausstellung *In Search of Utopia* (2016/17) herausgegeben. Es hat die erwarteten Vorzüge und den Nachteil, dass der größte Teil des Buches bis in die Reihenfolge der Themen und

Motive, bis in die Binnenüberschriften und zuweilen bis in den Text hinein dem zweiten Teil der Dissertation folgt. Dass der Autor einschränkt, der Neuigkeitswert beschränke sich auf den Vorschlag, *wer den Garten der Lüste* beauftragt haben könnte, ist allerdings untertrieben. *Utopia's Doom*, das somit also eine wichtige Forschungsliteratur englisch zugänglich macht, verschiebt die frühere Argumentation in einem kardinalen Punkt und wartet zudem wieder mit einer ambitionierten kulturphilosophischen Positionsbestimmung für den Maler auf. Viele neue Belege spiegeln die Arbeit des Antwerpeners der vergangenen drei Jahrzehnte. Die Edition des Löwener Peeters Verlages hat 314 Seiten und 1215 Anmerkungen und ist mit Namensindex und mit ausreichend Reproduktionen ausgestattet. Die Nachteile, dass sich der Text nie ausdrücklich auf die Abbildungen bezieht und diese zum Teil bereits die 1990er Veröffentlichung begleiteten, gleichen mitunter selten in der Bosch-Literatur auftauchende Abbildungen etwas aus.

### Graal und Sekte

Die Darstellung beginnt deduktiv. Zwei Kapitel schildern die speziellen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des *Lüste-Gartens*, so wie der Autor ihn versteht (7–79). Sein Ausgangspunkt ist ein Grundkonflikt: Ein erstarktes Bürgertum sieht seine neuen Freiheiten sowohl von repressiven kirchlichen Vorschriften als auch von neuen zivilisatorischen Regeln eingeschränkt und schickt die Phantasie auf die Reise. „*A common belief persised in a ‚paradise of the senses‘, where one could enjoy all sensual pleasures – especially sexual ones – without inhibition. It was located between worldly existence and the hereafter: you could enter it without dying, but if you lingered for more than a year, you could never leave. Those who dwelt there would remain until Judgement Day, when they would be damned for eternity.*“ (18, Kernaussagen sind zuweilen kursiv) Wie in früheren Arbeiten beruft sich Vandebroek auf die volkskundliche Tradition dieses Gral-Reiches. Er stützt sich weiterhin auf Philip Barto, der mit einer kleinen Schrift über *Tannhäuser and the mountain of Venus* (1916) promovierte. Vandebroek biegt quasi vor Tannhäuser ab – und findet mehrere Filiationen, die die verführerische Idee eines Gral-Reiches weitertrugen. Der Schwerpunkt liegt auf älteren Quellen, doch bleibt ein *legendäres* ‚Reich der Venus‘ durch Autoren wie Hermann von Sachsenheim, Johannes Nider, Geiler von Kaysersberg, Heinrich Bebel und Thomas Murner bis in die Neuzeit lebendig.

Die Idee vom Gral-Reich war im 15. Jahrhundert bereits von der vom ‚Venusberg‘ abgelöst. Vandebroek benennt Boschs Bild dennoch nach dem Gral, weil die Bestandteile des um 1500 entstandenen ‚Ideenkonglomerats‘ (1990), „*which from ‚clouds of association‘*“ (2017), das ältere Ideal aufriefen. Wünschenswert ausführlich ist dargestellt, wie das Gral-Reich ausgeschmückt wurde: Lokalisierung, Personage (aber wo wären die im *Lüste-Garten*?), einzelne Motive, Verhältnis zum irdischen Paradies. Mit neuen Erkenntnissen über die Ikonografie der Vaganten und anderer umherziehender Leute vom unteren Rande der Gesellschaft kommt der Autor zum subversiven Potenzial der sinnlichen Traumwelten. Das ist die gravierende Verschiebung im Vergleich mit 1990. Hatte Vandebroek damals noch gefragt,

welchen Anteil die höfische Kultur haben könne, so wird das frühere Hauptbeispiel dafür, Heinrich Bebels *Triumphus Veneris*, jetzt nur noch als Hintergrund verhandelt.

Viel wichtiger ist Vandenbroeck jetzt die Subkultur. Was die böhmischen Tabornen, Picarden, Hussiten, bestimmten Beginen und Begharden, die Bloemaerdine, italienische herätische *fraticelli*, die *homines intelligentiae* und natürlich die Sekte des *Freien Geistes* propagierten, ergibt für Vandenbroeck eine utopische Schnittmenge aus Adamismus und Chiliasmus, freier Liebe und sozialer Verweigerung. Männliche (mehrmals betont) Sinnen- und Sexfreiheit und prophetische Erwähltheit vermischen sich mit der Naherwartung eines Paradieses und dem retrospektiven Ideal der Zeit Adams.

Man darf sich kurz wundern. Wilhelm Fraenger (1894–1964), der Bosch für diese subversiv verstandene Schicht malen sah, wurde zu Recht vorgehalten, dass die Quellenbasis für seine Geheimsekte dünn ist. Vandenbroeck war einmal der heftigste ‚Fraenger-Basher‘ („kryptofaschistoid“, nannte er ihn 1986!). Jetzt bietet Vandenbroeck – allerdings tatsächlich ausschließlich damit im Sinne Fraengers – viele Belege dafür auf, dass um 1500 das Feindbild des ‚Freien Geistes‘ lebendig gewesen sei. „Memory of the ‚Free Spirit‘ and its Adamite ideas was still alive in Jheronimus Bosch’s time.“ (77) Gegen Ende des Buches wird sogar bekräftigt, die aufgefächerte Praxis des ‚Freien Geistes‘ „was considered in Western Europe to be the most dangerous and pernicious delusion of all“. (271)

### Geschlechtliche Natur

Die Klammer zwischen dem häretischen Freigeist und dem Gral erweitert der Autor im Hauptkapitel (80–266), dessen Überschrift den Titel des Buches variiert. Er erarbeitet sowohl literarische als auch visuelle Traditionen von Primitivismus und Verführung, der ‚Mohren‘ und Schwarzen, der ‚wilden Menschen‘ mit ihrem Haarkleid, der Meermonster und Nixen – und was ihnen allen an Verführung und Sex zugehört wurde. Die Vielzahl der Quellen ist beeindruckend, Kunstwerke aller Genre sind selbstverständlich, auch entlegene literarische Quellen werden benutzt.

In den „clouds of association“ verschmelzen die Utopie sexueller Freiheit, die Vorstellungen vom Goldenen Zeitalter, von der Urzeit bis Noah, die Ideen vom himmlischen und irdischen Paradies, der Gebrauch von *locus amoenus* und die Liebesikonografie. „Based on the extensive information that exists concerning late-medieval folk ideas of a semi-earthly, semi-supernatural love paradise called the ‚Grail‘, we believe that the latter is precisely what Bosch’s central panel depicts – the ‚Grail‘ as a pagan earthly paradise, in which an unhibited experience of ‚natural‘, physical and sexual pleasure was possible and even the ‚norm‘.“ (257)

Nur zwei der Beobachtungen des Autors über einzelne Motive des *Lüste-Gartens* seien mitgeteilt. Ausgiebig wird der Reiterkreis und der Teich in der Mitte diskutiert, mit Vandenbroeck von Volksbräuchen und Hexenwissen beeinflusst. Für den mittleren Brunnen wird alchemistischer Hintergrund als möglich erachtet (mit Laurinda Dixon). Alchemie könne Bosch interessiert haben, weil ihr System von Urkraft, Verschmelzung und Geburt vielleicht parallel „with a folk view of the sexually

oriented creative force of nature and the univers“ (124) auftrat. Das ist ein Kerngedanke. Mit Bezug zu Bernhardus Silvestris und Alain de Lille: „The fact that Bosch viewed the earth *in its entirety* as sexualized is evident from the use of genital or sexual metaphors in the image of the world on the closed shutters of the *Garden* and in the constructions in the central panel. Natur’s art is brought about sexually in an ongoing act of generation.“ (134) Was als sexuell-kreatürliche Natur schon in der Schöpfung des dritten Tages auf den geschlossenen Flügeln beginne, werde innen auf dem Paradiesflügel im Bild der Hochzeit (Adam und Eva) aufgenommen und mit der geschlechtlich zügellosen Menschheit fortgeführt. Es artikuliere sich auf der Mitteltafel nicht nur in den vielen frechen Motiven und symbolisch, sondern auch in den mechanisch-künstlichen Gebilden. Die Natur, weiblich, hyperkreativ, ist mit dem Teufel verbündet, die Menschheit hat sich ihr hingegeben. „Bosch devised a gigantic and multifarious metaphor of sexual perversion, just as Alan of Lille had done three centuries earlier in his ‚Natur’s Complaint‘ (*De planctu naturae*).“ (139)

### Kritik

Das aber ist durchaus die Frage. Um die Kritik aphoristisch zu beginnen: Es ist durchaus unklar, ob sich *silva* oder *prima materia*, ob sich die geschöpfte Natur eher nach Sex sehnt oder nach *nous*, nach Geist. Bernhardus Silvestris wurde bis in die letzten Jahrzehnte konträr ausgelegt. Man kann nur vermuten, was Bosch, seine erwogene Auftraggeberin und ihr Konzepteur darin gefunden haben könnten. Vor allem kann man bezweifeln, dass – letzthin aber nur Meinungen kreuzen, ob – es überhaupt zulässig sei, aus dem *Lüste-Garten* sogar die Geschlechtlichkeit der unbelebten Materie herauszulesen. Sexualität ist ein Thema des Bildes, zweifellos. Doch die Verderbtheit der Natur ist durch Engel- und Sündenfall vollkommen legitimiert, gottgewollt, orthodox. Dazu braucht es keinen ‚Freien Geist‘. Geben die Formen des Bildes tatsächlich mehr her als eben jene *corruptio boni naturae*, die postlapsarisch verschuldete Perversion einer prinzipiell gut erschaffenen Natur? Das sächsische *Bergbüchlein* von Ulrich Rülein von Calw (um 1500) wird ebenfalls in Rechnung für eine virulente Idee von der Sexualität der unbelebten Natur gestellt. Zwar zeugen Schwefel und Quecksilber darin tatsächlich als geschlechtliche Dualität die Metalle, doch nach dem – bereits ironisierten – alchemistischen Modell, vor allem: angewendet auf das empirisch beobachtete differenzierte Wachsen konkreter Erzschichten, und also *gerade nicht* einer bösen Materie an sich.

Durch die verwendeten älteren Textteile ist verständlich, dass Vandenbroeck ‚auf seinen eigenen Gral‘ fokussiert ist. Die ‚konkurrierenden‘ Ergebnisse anderer Forscher kritisiert er punktuell und kurz. Sehr hinderlich war wohl die Beschränkung der Analyse auf die Mitteltafel. Den linken, den rechten Flügel und die Außenansicht erörtert Vandenbroeck nur *daraufhin*. Auch wenn es sich nicht um ein *liturgisches* Triptychon handelt, sollte das methodisch nicht erlaubt sein. Mit Blick auf neuere Ergebnisse wäre zweifellos die Grundthese energischer zu prüfen gewesen. Zwar bezieht Vandenbroeck sich, nur ein Beispiel, gelegentlich auf Reindert Falkenburgs Studie über das Bild (*The Land of Unlikeness*, 2011). Falkenburg hat mit ‚Adams

Traum' und anderem auf der Paradiestafel eine unhintergehbare religiös-moralische Substanz des *Lüste-Gartens* aufgedeckt. Wer seitdem von der *Hochzeit* auf der Paradiestafel die Natur nur auf Geschlecht dekliniert und das *sacramentum magnum* (mit Paulus) und die Hochzeit zwischen Natur und Geist abschneidet, läßt sich eine schwere Hypothek auf – und findet die (Er-)Lösung nicht.

### Frauenpower und Ehespiegel

Die Passage über die mögliche Auftraggeberin (267–291) schließt das dritte Kapitel ab. Sie „was personally aware of the ‚Grail‘ idea.“ (270) Der Autor hat Vertrauen in die autonome Handlungsfähigkeit der Frauen der Herrscher um 1500. Genauer: in die der Cimburga von Baden (1450–1501), der Frau des mehrmals wegen seiner außerehelich-regellosen Sexpraktiken vom Orden des Goldenen Vlieses gerügten Engelbert II. von Nassau. Weil das Bild 1517 im Palast der Nassauer in Brüssel von Antonio de Beatis beschrieben worden ist, gilt Engelbert II., bisher auch bei Vandebroek selbst, als möglicher Auftraggeber. Viele Autoren nahmen die Hochzeit des Nachfolgers Hendrik III. im Jahr 1503 als möglichen Anlass für den Auftrag an. Dendrochronologisch wird eine frühere Entstehung empfohlen. Vandebroek schließt sich jetzt mit den Jahren 1480 bis 1485 Bernard Vermet an.

Cimburga von Baden sei mit der Gral-Idee durch ein Exemplar von Hermann von Sachsenheims *Mörin* vertraut gewesen. Der *Lüste-Garten* sei erotisch und doch allgemein genug, um ihren Gatten genügend zu affizieren und doch nicht zu verstören. Sie hätte demzufolge einen *Ehespiegel* beauftragt. Formuliert wären darin der Abfall von den Geboten des biblischen Ehegebots, mit all den höllischen Folgen „as a way of admonishing her husband's misbehaviour in a grandiose manner and a punishment *in effigie* at their Brussels palace?“ (279). Vandebroek macht in dem unten links des Fisches sitzenden Mann, neben einer Frau, die dabei ist, eine Frucht zu essen, Ähnlichkeiten zu einem Porträt Engelbrechts II. aus (Amsterdam, Rijksmuseum, Meister der Fürstenporträts).

### Die Geburt des Capriccios aus der geprügelten sensitiven Seele

Im vierten Kapitel (293–314) werden die ästhetischen Beobachtungen sozial- und formgeschichtlich ausgewertet. Vandebroek betont noch einmal den traumhaften Charakter der gemalten Lüste-Welt *upside down*. Wo die soziale Norm der bürgerlichen Kultur die Narren deklassiert, gewinnt das ‚Närrische‘ neue ästhetische Funktionen, zum Beispiel als *folia* in der Musik oder *Grillen* der Poesie. „It seems that this fantastic world was a sorely needed and welcome counter to insipid late-Gothic figuration and rationalistic Renaissance art with its eternal discourse on the ‚imitation of nature‘. The breaking up of the body and its reassembly in a different manner, body parts taking on a life of their own, the animation of the inanimate, the neutralization of the natural order, and the dream in which different laws apply, were all squeezed out of the official art of the Renaissance.“ (308) Die Fantasie galt „just as inevitable, erratic, powerful and untameable as sexual desire.“ (309) Bosch stehe in einer Entwicklung (1470–1520), in der die Reste des wilden, urwüchsigen-assoziellen Bewusstseins aus der

Mitte der Gesellschaft in die Kunst verdrängt werden. Der neuen Repression durch die Vernunft anworten die verrückten Künstler, was sich bei Bosch folgendermaßen zeigt: „Although many of his works are a satire on ‚folly‘ and irrationality, the core of his artistic method employs precisely what he officially rejects: illogical, delusional or nonsensical exposition (pictorially, that is).“ (314, ähnlich im Katalog Madrid 2016, S. 111)

Man glaubt erst jetzt zu verstehen, warum für Paul Vandenbroeck die utopisch-subversiven Bewegungen um den ‚Freien Geist‘ – die markanteste Erweiterung von *Utopia's Doom* im Vergleich mit den Ergebnissen von 1990 – so wichtig sind. Auch Bosch kommt, so gesehen, aus der Kultur der unteren Schichten. „He drew his basic material from folk beliefs, yet the way he interpreted them was characteristic of a non-folk or even anti-folk cultural stratum.“ (48) Dem Auftrag für den *Garten der Lüste* folgend hätte Bosch zwar die freie Utopie der unregulierten Sexualität verurteilt, doch unbewusst alles das, was in der bürgerlichen Norm unterzugehen hat, als neue ästhetischen Formen zum Leben erweckt. Das hat als ‚Geburt des Capriccios aus der geprügelten sensitiven Seele‘ viel für sich, und die Subversivität des Jheronimus Bosch ist gerettet.

Die psychotische semantische Komplexität zwischen High und Low, Affirmation und Negation, Natur und Kultur wendet Vandenbroeck dann auch für die wolüstig-abbundante formale Polyphonie eines spätgotischen Stils an (310). Den Höhepunkt dieses Stils sieht er in der Goldschmiedekunst und bei zum Beispiel spanischen Sakramenthäusern nach 1500. In deren naturhaft-wachsend-ausschweifender Ornamentik realisiere sich eben das, was Boschs Bild in seiner Sehnsucht nach entgrenzter Liebesnatur und Naturübersteigerung durch die Fantasie in sich trage. Darin liegt, schreibt er mit Bezug zu Charles Moxey, auch eine Thematisierung der Malerei: „Bosch's infinite ingenuity in the transformation of nature is sufficient in itself to make the Grail triptych an allegory of artistic creation.“ (312)

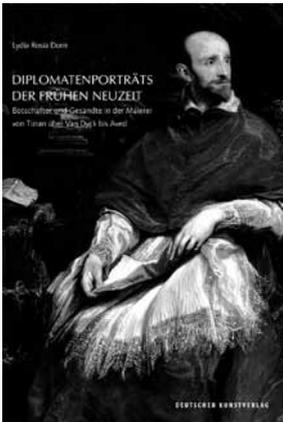
### Fazit

Die Beteiligtenklausel: Ich bin in der ‚Aktie *Lüste-Garten* investiert‘ und zu anderen Ergebnissen gekommen (die Vandenbroeck noch nicht kennen konnte). Das Bild entwirft meiner Meinung nach, kurz gefasst: eine spielerische Sinnestheorie in einem Traum einer Frau, die eben von ihrem Lüste-Leben ablässt, erwacht und erweckt ist. Selbst für so einen entfernten Ansatz haben Vandenbroecks Forschungen etliche Anregungen gegeben. Dass eine Frau in den Auftrag *verwickelt* ist, halte ich für sehr wahrscheinlich. Nur eine weitere Anregung sei abschließend noch genannt. Selbst wenn Vandenbroeck in toto überziehen sollte, scheint mir der Gedanke einer universalen Transformation von geschöpfter ‚Materie‘ im *Lüste-Garten* produktiv, zum Beispiel bei den vier ‚Toren‘ an den vier Wasserläufen im Hintergrund. Beginnend mit einer bösen rötlichen, entfernt anthropomorphen, ‚Figur‘ mit Kopfbedeckung links wird aus den folgenden Gebilden mit teilweise ‚ungeformtem Stoff‘ schließlich rechts ein bläulicher *mundus*, die waffenstrotzende ‚Burg der Welt‘ (Inversion eines *Fortalitium fidei*) – was sich final in der Kugel des mittleren Brunnens, dem der pervertierten, der sinnlichen Liebe, vollendet.

Wie vor ihm nur Wilhelm Fraenger hat Paul Vandenbroeck – eine in seinen Augen gewiss gemeine Konjunktion, vielleicht eine billige Replik auf abermaliges Fraenger-Bashing im Buch – den *Garten der Lüste* systematisch durchdacht. Er beeindruckt und fasziniert abermals und neu mit der Fülle des Materials und der Dichte des „assoziativen Wolkengebirges“. Doch kann er den Zweifel nicht ausräumen, dass er – dies in bewundernswerter Abundanz – lediglich aus dem kulturgeschichtlichen Hintergrund eines Bildes erzählt, diesem selbst aber nicht auf die Schliche kommt. Gleichwohl ist *Utopia's Doom* geradezu dankbar zu begrüßen. Es ist ein grandioser Fundus, ein Kompendium, eine Batterie. Zweifellos gehört es in jede Bibliothek über Mittelalter und Frühe Neuzeit.

MEINHARD MICHAEL  
Leipzig

## Individuum und politisches Rollenspiel. Zum Diplomatenporträt der Neuzeit



Lydia Rosía Dorn; **Diplomatenporträts der Frühen Neuzeit. Botschafter und Gesandte in der Malerei von Tizian über Van Dyck bis Aved** (Kunstwissenschaftliche Studien 193); München: 2017; 264 S., 8 farb. u. 78 s/w-Abb.; ISBN 978-3-422-07421-7; € 42

„Die Einzeldarstellung eines bestimmten Menschen – abgesehen von den Mächtigen – wird als Gattung der Malerei und im Hause des Reichen als herrschende Sitte sich erst spät einstellen nachdem die Kunst ihre größten Kräfte schon längst anderswie an den Tag gelegt hat.“<sup>1</sup> Jacob Burckhardt eröffnet in seinem zu Lebzeiten nicht publizierten Manuskript *Das Porträt in der italienischen Malerei*, das er in einem Brief vom 3. Juli 1897 an den Verleger Carl Lendorff erwähnt,<sup>2</sup> mit dem Hinweis, dass das gemalte Bildnis einer weltlichen, mit Macht versehenen Person bereits in der Malerei der Griechen virulent war. Die Existenz von Porträts ‚im Hause des Reichen‘ belegt er anhand einer in Theophrasts Schrift *Characteres* überlieferten Höflichkeitsformel, der zufolge es üblich war, gegenüber einem Gastgeber zu äußern: „das Haus sei hübsch gebaut, der Landsitz herrlich angepflanzt und das

1 Jacob Burckhardt, „Das Porträt in der italienischen Malerei“, in: *Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 6, *Das Altarbild, Das Porträt in der Malerei, Die Sammler, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, aus dem Nachlass hrsg. von Stella von Boch u. a., München u. Basel 2000, S. 147–281, hier S. 147.

2 Vgl. „Editorisches Nachwort“, in: *Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 6 (wie Anm. 1), S. 543–550, hier S. 543.