

weiten Teilen erweist sich die Frankfurter Fassung als recht getreue Kopie einer Komposition aus der Mitte des 15. Jh.s, die Züge des Meisters der Karlsruher Passion wie auch Kaspar Isenmanns erkennen läßt. Damit gewinnt Kemperdick eine bedeutende Straßburger Komposition um ca. 1460 zurück.

Hier schließt sich das winterliche Weihnachtsbild vom Meister BM (S. 413ff.) an: Das Werk, oft als Kopie nach Schongauer (Ausst. Kat. *Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer. ca. 1450-1491*, Colmar 1991, S. 64) bezeichnet, wird nun von Brinkmann dem Monogrammisten BM, einem Stecher und Maler, zugeschrieben (bereits im Ausst. Kat. *Spätmittelalter am Oberrhein, Maler und Werkstätten. 1450-1525*, Karlsruhe, Kunsthalle, 2001,

Nr. 81, S. 170f.), der nach 1500 eine ganze Komposition aus Schongauermotiven zusammensetzt, in der außergewöhnlichen Landschaft und Koloristik aber einem Baldung nahesteht und erkennen läßt, wie weit schon im frühen 16. Jh. Grundzüge vorbereitet wurden, die in Breugels Kunst kulminieren.

Beide Autoren verdienen hohe Anerkennung für ihre eminente wissenschaftliche Leistung und ihre redliche, unbestechliche Urteilsweise. Wenn es etwas zu monieren gibt, dann daß sie ihre Ergebnisse nicht mit der gebotenen Schärfe zusammenfassend herausgearbeitet haben – beinahe als fürchteten sie, nach so gründlicher Betrachtung zum Schluß das Kind mit dem Bade auszuschütten.

Eberhard König

HANS BELTING

Hieronymus Bosch. Garten der Lüste

München, Prestel 2002. 126 S., 77 Abb., davon 72 in Farbe. ISBN 3-7913-2644-9

Das als »Garten der Lüste« bekannte Triptychon (Madrid, Prado) ist das geheimnisvollste unter den wenigen authentischen Werken des Hieronymus Bosch (’s-Hertogenbosch um 1450–1516) und darf als eines der meist interpretierten Bildwerke der Kunstgeschichte gelten. Nun widmete ihm Hans Belting ein prachtvoll ausgestattetes Buch.

In den ersten Kapiteln beschreibt Belting die Geschichte der Faszination, welche von der verwirrenden Ambivalenz der Motive ausgeht. Er erläutert die Darstellung der noch unbewohnten Welt auf den Flügelaußenseiten und die figurenreiche paradiesische Fiktion, die im geöffneten Zustand zwischen biblischem Paradies und Hölle sichtbar wird. In der zweiten Hälfte des Buches geht er auf den Maler, den möglichen Auftraggeber und die Funktion des Triptychons ein. Die unkonventionelle Darstellung erklärt er – Jean Wirth folgend – mit dem von mittelalterlichen Theologen praktizierten Gedankenspiel, wie wohl eine Menschheit ohne Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies ausgesehen haben könn-

te. Belting spricht von einer Lücke in der Bibel, die es Bosch erlaubte, zwischen Paradies und Hölle nicht wie üblich das Weltgericht, sondern eine Utopie zu malen: »nicht die erlöste Menschheit, die vor dem Tod gerettet wurde, sondern eine utopische Menschheit, die es nie gab« (S. 54). In den letzten Kapiteln interpretiert er Bosch vor dem Hintergrund eines sich wandelnden Kunstbegriffs der Literatur, vom derben Moralismus bei Sebastian Brant bis zur subtilen Fiktion bei Erasmus von Rotterdam und Thomas Morus, dessen *Utopia* Boschs »Garten der Lüste« geistesverwandt sei.

Als Auftraggeber vermutet Belting – Steppe und Gombrich folgend – Heinrich III. Graf von Nassau, in dessen Brüsseler Schloß sich das Triptychon dem Reisebericht des Antonio de Beatis zufolge 1517 befand. Tatsächlich sprechen die lebensfrohe Persönlichkeit des Grafen und seine Jugendfreundschaft mit Philipp dem Schönen für diese Annahme, obgleich ein Vorbesitzer nicht ausgeschlossen werden kann: Jedenfalls ist Belting darin

zuzustimmen, daß der »Garten der Lüste« besser in eine frühe Kunst- und Wunderkammer paßte als in das Haus eines adamitischen Sektierers, wie dies Wilhelm Fraenger vermutete.

Belting legt großes Gewicht auf seine Hypothese, daß der Graf die düsteren Flügel des Triptychons vor seinen Gästen habe öffnen lassen, um sich an ihrem Staunen zu ergötzen, wenn sie der farbenfrohen und bizarren Szenen im Inneren ansichtig wurden. Leider existiert für eine solche Inszenierung kein Beleg. Antonio de Beatis, der den Kardinal Luigi d'Aragona 1517 bei einem Rundgang durch das Schloß begleitete, berichtet weder von einem Triptychon noch von einem Überraschungseffekt, sondern nur oberflächlich von »alcune tavole de diverse bizzerrie«, in deren Beschreibung lediglich die »donna et homini et bianchi et negri de diversi acti et modi« auf den »Garten der Lüste« schließen lassen.

Wenig überzeugend bleibt Beltings Versuch, das märchenhafte Mittelbild mit der fiktiven Literatur des 2. Jahrzehntes des 16. Jh.s zu erklären. So widmet er Thomas Morus' *Utopia* und der »Fiktion im humanistischen Porträt« eigene Kapitel, doch auf die mittelalterlichen Voraussetzungen geht er nicht ein. Dies ist um so unverständlicher, als er selbst eine Entstehung des Triptychons um 1504 – deutlich früher als die 1515/16 geschriebene *Utopia* – vermutet. Wohl kann hier eine Ideenverwandtschaft, auf die übrigens schon Hammer-Tugendhat (1985) hingewiesen hat, nicht bestritten werden, doch läßt sie sich m. E. weniger aus dem Zeitgeist als vielmehr aus einer gemeinsamen Tradition erklären. Die Wurzeln des irdischen Paradieses – wo man weder altert noch hungert, Tod, Krankheit, Besitz oder sexuelles Reglement nicht kennt – gehen bis in die Antike zurück und waren um 1500 weniger von den Amerikafahrten beeinflusst als umgekehrt (siehe H. Pleij, *Der Traum vom Schlaraffenland. Mittelalterliche Phantasien vom vollkommenen Leben*, Frankfurt



Abb. 1 Hieronymus Bosch, *Garten der Lüste*, Ausschnitt. Madrid, Prado (Belting 2002)

a.M. 2000, S. 307). Für all die exotischen Elemente – die schwarzen und grauen Menschen und Wilden Leute, die außereuropäischen Tiere und Pflanzen, die Mischwesen und biomorphen Gebilde – scheint Bosch auf mittelalterliche Reiseberichte und Naturenzyklopädien zurückgegriffen zu haben.

Belting gehört als Bosch-Interpret jener Partei an, welche die These, der »Garten der Lüste« sei eine Lasterdarstellung, ablehnt. Tatsächlich existiert in der Mitteltafel keine Häßlichkeit, keine Grobheit, kein Neid, kein Luxus, weder Alter noch Kindheit; es fehlt sogar das Höllengezücht, das sich im Paradiesflügel amphibisch in die Welt schleicht. Anders als im Schlaraffenland dienen nur Früchte als Nahrung; Musik und Gesang wurden auf den Höllenflügel verbannt. Dennoch ist eine zu positive Beurteilung fehl am Platz, und Belting

weist zu Recht auf einen diesbezüglichen Fingerzeig Boschs – die Eule – hin (S. 26, 54). Die ironische Distanz des Künstlers gegenüber dem irdischen Paradies als sündlosen Liebesgarten geht aber auch aus Motiven hervor, die auf die Verkehrtheit und Instabilität der Welt anspielen (aus den beiden filigranen, auf Kugeln balancierenden Lebensbrunnen ebenso wie aus den Akrobaten und Kopfstehern, Perlen- und Blumenscheißern). Dies mag der Grund gewesen sein, warum Bosch nicht einmal im Paradiesflügel Engel darstellte. Im Kapitel »Eine Lücke in der Bibel« bringt Belting die unschuldig wirkende Sexualität im »Garten der Lüste« mit dem biblischen »*paradisum voluptatis*« in Zusammenhang (S. 87f.). Seine Vermutung, diese vorlutherische Bezeichnung für den Garten Eden sei als anstößig empfunden worden, ist m. E. nicht unproblematisch, denn Wollust hatte um 1500 keineswegs die heutige Bedeutung (siehe Brants *Narrenschiff*, Kap. 13, oder F. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin 1989, S. 798f.). So bezieht auch die Schedelsche *Weltchronik* (Nürnberg 1493) die »wollustperkeit« des Paradieses auf die »lustbarkeit der plumen, [...] überflüssigkeit der frucht, vnd der fögel gesangk« (Bl. 8v).

Die Nürnberger *Weltchronik* scheint übrigens einen gewissen Einfluß auf Bosch ausgeübt zu haben. Es ist bekannt, daß in ihrem großen Schöpfungs-Holzschnitt derselbe Psalm 32,9 in der »*iuxta Septuaginta*«-Version der *Vulgata* zu lesen ist, den Bosch über dem Weltglobus des dritten Schöpfungstages auf der Außenseite des Triptychons zitiert (Wirth 2000, S. 77). Darüber hinaus könnte die auf Blatt 3v zitierte Meinung, Gott habe am dritten Tag das Paradies geschaffen, Bosch zur Wahl des dritten Schöpfungstages als Thema für die Außenseite seines »Gartens der Lüste« inspiriert haben. Er konnte in der *Weltchronik* sogar jenen Gedanken finden, der nach Wirth und Belting von Dionysius dem Kartäuser herkommend das Kernthema der Mitteltafel

bildet: »Unnd het der mensch nit gesundt so het got auch das paradeis also geweitert das es alle menschen beschlossen het« (Bl. 8). Als Inspirationsquelle käme auch ein Inkunabeldruck der niederländischen Übersetzung von Bartholomaeus Anglicus (*Van den proprieteyten der dinghen*, Haarlem 1485) in Frage, demzufolge im irdischen Paradies jeder individuelle Wunsch in Erfüllung ginge (siehe Pleij 2000, S. 228-232). In einem Holzschnitt dieser Ausgabe findet man sogar eine mögliche Vorlage für den afrikanischen Elefanten im Paradiesflügel (D. Bax, *Hieronymus Bosch and Lucas Cranach. Two Last Judgment triptychs. Description and exposition*, Amsterdam / Oxford / New York 1983, S. 343; Marijnissen 1999, S. 55).

Beachtenswert ist Beltings Idee, das Triptychon könnte das Produkt aristokratischer Spiellaune gewesen sein, in welcher der junge Nassauer und Philipp der Schöne rivalisiert hätten. Der »Garten der Lüste« wäre gewissermaßen eine Antwort auf das Weltgerichtsbild, das Philipp im September 1504 bei Bosch bestellte und das mit dem Wiener Weltgerichts-Triptychon zusammenhängen dürfte. Immerhin besteht eine schematische Verwandtschaft: Umgekehrt zu Wien, wo die Hölle des rechten Flügels von der ganzen Mitteltafel Besitz nimmt, breitet sich in Madrid das Paradies des linken Flügels über das gesamte Hauptbild aus. Die beiden Werke stehen sich außerdem stilistisch so nahe, daß sie um die gleiche Zeit entstanden sein dürften. Bosch verwendete da wie dort dieselben Aktstudien (siehe Ausst.Kat. *Altniederländische Zeichnungen von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Rubenshuis, Antwerpen 2002, S. 166). Wie die meisten Bosch-Forscher zögert Belting, den herzoglichen Auftrag auf das Wiener Triptychon zu beziehen, da dessen Maße weit hinter den in der Bestellung genannten zurückbleiben; doch ist eine Planänderung nicht auszuschließen, zumal dem Herzog der Preis zu hoch erschien (siehe P. Reuterswärd, *Hieronymus Bosch*, Uppsala 1970,

S. 44, 275f.). Die von Belting und anderen Autoren erwogene Möglichkeit, daß das Madrider Triptychon mit der 1503 stattgefundenen Hochzeit Heinrichs in Zusammenhang stünde, klingt angesichts der Bildthematik – Urvermählung und grotesker Liebesgarten – durchaus plausibel.

Wie schwer es ist, Bosch's »Garten der Lüste« zu beschreiben, hatte schon Antonio de Beatis 1517 feststellen müssen. Dem heutigen Kunsthistoriker bereitet es noch viel mehr Mühe, die widersprüchlichen Meinungen der unüberschaubar gewordenen Literatur zu erfassen. Viele Interpreten vergessen, ihre Thesen einer Gegenprobe zu unterziehen, suchen nach Details, die ihre Argumentation stützen, und ignorieren die übrigen. Belting führt dies zu Recht auf die Vielzahl gleichwertiger Einzelszenen zurück, doch kann auch er nicht der Versuchung widerstehen, einzelne fragwürdige Deutungen aufzugreifen und weiterzuspinnen. So vermutet er in der Figurengruppe, die rechts unten in einem Erdloch steht, Adam und Eva mit Bosch in der Mitte (S. 57). In Wahrheit aber ist der angebliche Bosch, der für den etwa fünfzigjährigen Meister viel zu jungendlich wirkt, ein dicht behaarter Wilder Mann (Vandenbroeck 1990, S. 15). Dasselbe gilt für die lichter behaarte Figur der angeblichen Eva. Nicht nur, daß der Apfel in der Mitteltafel zu häufig vorkommt, um als Attribut zu taugen, lassen die fehlende Andeutung einer weiblichen Brust sowie die Stoppellocken, die sich ausschließlich an männlichen Figuren finden, auf einen Wilden Mann schließen (*Abb. 1*).

Die Noppengläser, die diese Figurengruppe zum Teil überschneiden, passen in ihrer unrealistischen Größe bestens in die Verkehrte Welt, mit der Bosch offenbar die Irrealität eines irdischen Paradieses zum Ausdruck bringen wollte: Denn selbst wenn es nicht zum Sündenfall gekommen wäre und das Paradies die ganze Erde bedeckte, würden Menschen nicht mit Fischen durch die Luft fliegen oder in eine Muschel kriechen können. Solche den

Naturgesetzen wie den Sitten gleichermaßen widersprechende Motive finden sich vor Bosch nur in den Randbereichen der Kunst: als Drollerien in der Buchmalerei, auf Kapitellen oder Miserikordien. Außerdem führt Bosch mit der Geste des aufgestützten Kopfes die Folgen uneingeschränkter Lust vor Augen: Trägheit und Langeweile. Er veranschaulicht nicht wie im Paradiesflügel das keimende Böse, sondern das Paradoxe eines Paradieses, dessen absolute Idylle ein Traum bleiben muß. Darüber hinaus spielt er mit den schmackhaften Früchten und duftenden Blumen, dem zerbrechlichen Glas und den Vogelschwärmen auf die Flüchtigkeit irdischer Freuden an. Belting publizierte seine Sicht des Triptychons erstmals in »Die Erfindung des Gemäldes« (1994). Damit verglichen stellt er in der vorliegenden Monographie den Aspekt der poetischen Fiktion noch mehr in den Vordergrund, wobei ihm die – aus geschichtswissenschaftlicher Sicht eher obsoletere – Epochenchwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit sehr wichtig zu sein scheint. Sein Hauptaugenmerk gilt dem Humanismus des frühen 16. Jh.s, während er dem Einfluß der spätgotischen Buchmalerei nur wenig Bedeutung beimißt. Er erwähnt sie lediglich im Zusammenhang mit der hochgezogenen, in Aufsicht gegebenen Landschaft (S. 20); gerade diese erklärt sich jedoch besser aus der Tradition großformatiger Liebesgärten in Wandgemälden und Tapisserien. Auch auf die Marginalien der Buchkunst kommt Belting nur an einer einzigen Stelle zu sprechen, wobei er deren Einfluß eher gering schätzt (S. 66). Nach Ansicht des Rezensenten kann man hingegen nicht genug betonen, daß sich Bosch's ambivalente Motiverfindungen, mit denen er das irdische Paradies gleichzeitig als traumhafte Idylle wie auch als groteske Fiktion präsentieren konnte, allein aus diesem Milieu der mittelalterlichen Drolerie erklären.

Wie die meisten Bosch-Interpreten geht Belting ungelösten Datierungsfragen und ikonographischen Detailproblemen möglichst aus

dem Weg. Auf stilistische und maltechnische Aspekte geht er kaum ein, ebenso wenig auf Untersuchungen zur Gemäldeunterzeichnung, wonach übrigens auf dem Kopf der angeblichen Eva ein Vogel geplant war (siehe Ausstellungskatalog Madrid 2000, S. 78). Im handwerklichen Bereich ist Beltings Darstellung mitunter ebenso anfechtbar wie in manchen Detailbeobachtungen. Beispielsweise schließt er aus der Tatsache, daß die Teppichkopie des Triptychons die Tafeln spiegelbildlich wiederholt, »auf einen graphischen Zwischenträger zwischen Gemälde und Karton« (S. 84), obwohl bekanntlich jede Tapiserie ihrer Kartonvorlage seitenverkehrt entspricht.

Beltings Buch richtet sich – was bei seinem Thema nahe liegt – an ein breiteres Publikum. Autor und Verlag legten daher großen Wert auf die Lesbarkeit des Textes sowie auf die

Brillanz der Abbildungen, die das Triptychon nach seiner vor drei Jahren abgeschlossenen Restaurierung in den klarsten Farben wiedergeben. Der Verzicht auf Fußnoten kann freilich dazu führen, daß der Leser den Eindruck gewinnt, sämtliche von Belting vorgebrachten Interpretationen hätten Neuigkeitswert, wie dies übrigens der Klappentext behauptet.

Fazit: Aufgrund der lebendig formulierten Einführung in die kunsthistorische Problematik des »Gartens der Lüste« sowie aufgrund der anschaulichen Darstellung des aristokratisch-humanistischen Hintergrundes zählt Beltings Buch zu den unentbehrlichen Publikationen über Boschs Meisterwerk und wird in keiner Bosch-Bibliothek fehlen dürfen. Wer aber eine Monographie erwartet, die offene Fragen kritisch diskutiert, wird unbefriedigt bleiben.

Erwin Pokorny

PHILIP JACKS and WILLIAM CAFERRO

The Spinelli of Florence. Fortunes of a Renaissance Merchant Family

University Park, The Pennsylvania State University Press 2001. XXI u. 418 S., 12 farb. und 145 s/w Abb., \$ 75.-. ISBN 0-271-01924-7

Im April 1988 konnte man der Presse die überraschende Nachricht entnehmen, ein intaktes Florentiner Familienarchiv sei von der Yale University (Beinecke Library) erworben worden. Und es war das Archiv nicht irgendeiner Familie, sondern der Spinelli, die im Florenz des 15. Jh.s zeitweilig eine wichtige Rolle spielten. Bis das Archiv in der Schweiz zum Verkauf stand, galt es längere Zeit für verschollen. Paul Kehr, Direktor des Preußischen Historischen Instituts in Rom, hatte es 1909 noch gesehen, als er für den Berliner Kunsthistoriker Karl Frey, der dieser Aufgabe nicht gewachsen schien, im Auftrag der deutschen Botschaft mit den Erben in Florenz den Verkauf der Kopier- und Publikationsrechte an einem Teilbestand des Archivs, den darin

wiederentdeckten *Carte Vasariane* (seit 1921 in der Casa Vasari in Arezzo) verhandelte und über den ganzen, einiges Aufsehen erregenden Fall (G. Poggi und H. Brockhaus gegen Frey) ein umfangreiches Dossier anlegte, auf das das Deutsche Historische Institut in Rom 1988 aufmerksam machte. Soviel zur archivalischen Grundlage des hier zu besprechenden Werkes. Der geschlossene Bestand eines zuvor unzugänglichen Florentiner Familienarchives mit Schwerpunkt im Quattrocento mußte hohe Erwartungen wecken. Aus dem – inzwischen sorgfältig erschlossenen – Material sind einzelne Aspekte bereits in Aufsätzen beider Verfasser behandelt worden. Hier aber wird nun erstmals eine umfassende Monographie vorgelegt, der der Gesamtbestand des Archivs