

aus interdisziplinärer beziehungsweise kulturgeschichtlicher Perspektive im Sinne einer „kunsthistorischen Emergenzforschung“ zu beleuchten.⁸ Van Eyck ist für die Wissenschaft also nach wie vor ein äußerst fruchtbares Gebiet, das sicherlich auch zukünftigen Forschergenerationen zahlreiche neue Fragen und unerforschte Aspekte (jenseits von Datierungs- und Händescheidungsproblemen) bieten wird.

Trotz dieser Kritikpunkte sei nochmals hervorgehoben, dass der Katalog der Rotterdamer Ausstellung insgesamt eine höchst interessante, lesenswerte und lehrreiche Lektüre ist. Man darf daher auf weitere Bände dieser (mutmaßlichen) neuen Reihe hoffen.

ANNA SIMON

Wien



Nils Büttner, Hieronymus Bosch (C. H. Beck Wissen), München 2012, 128 S., 39 Abb., 8,90 Euro, ISBN 978-3-406-63336-2.

Nach Rubens und Vermeer widmete Nils Büttner seine dritte lesenswerte Monographie Hieronymus Bosch ('s-Hertogenbosch 1450/55–1516 ebenda). Angesichts der kaum noch überschaubaren Bosch-Literatur ist dieses bei C.H. Beck erschienene Taschenbuch ein Glücksfall für alle, die sich einen raschen Überblick verschaffen möchten. Doch nur wer schon mit den widersprüchlichen Deutungsmöglichkeiten Boschs zu tun hatte, kann angesichts dieser kompakten Wissensvermittlung die schwierig zu treffenden Entscheidungen des

Autors darüber nachempfinden, welche Aspekte und Bilder Boschs eingehender zu betrachten und welche zu vernachlässigen sind. Für Fußnoten oder das Abwägen widersprüchlicher Interpretationen ist in einem Taschenbuch freilich ebenso wenig Platz wie für große Abbildungen, in denen sich Detailbeschreibungen verfolgen ließen. Büttner hat jedoch den zur Verfügung stehenden Raum souverän genützt. Damit ist sein Bosch-Bändchen ein würdiges Nachfolgewerk für das 1977 erschienene Rowohlt-Taschenbuch von Heinrich Goertz († 2006), das noch 2009 eine Neuauflage erfuhr, obgleich es in vielen Details längst überholt war. Auch eine etwaige zukünftige Neuauflage von Büttners Buch wird nicht ohne aktualisierende Überarbeitung auskommen, zumal ein groß angelegtes internationales Forschungs- und Restaurierungsprojekt zum Bosch-Jubiläumjahr 2016 wichtige neue Erkenntnisse erwarten lässt.

Büttner schreibt über den kunsthistorischen Sonderfall Bosch in gebotener Dichte und dennoch leicht lesbar in zehn thematisch angelegten Kapiteln. Die in der Forschung kontrovers diskutierten Fragen der Chronologie und des Stils werden nicht in eigenen Kapiteln, sondern jeweils im Zusammenhang mit den einzelnen Werken behandelt. Dabei weiß Büttner komplexe Zusammenhänge stets auf den Punkt zu

bringen, nie gleitet er ins Anekdotische ab oder verstrickt sich in Spezialfragen. Klug vermeidet er das dünne Eis gewagter Hypothesen, wie es ganz besonders in der Bosch-Forschung bis heute gern beschritten wird (siehe dazu Stefan Fischers treffende Rezension der Neuerscheinungen von Fritz Koreny und Reindert Falkenburg in „sehenspunkte“ 12, 2012, Nr. 11). Wo die Faktenlage unzureichend ist, folgt Büttner den für ihn plausibelsten Meinungen. Wenn man allerdings wissen möchte, von wem und warum er manche Interpretationen bzw. Datierungen übernommen hat, macht sich das – von der Reihenkonzeption vorgegebene – Fehlen von Fußnoten dann doch unangenehm bemerkbar. Die Vielzahl unterschiedlichster Datierungen hat zudem zur Folge, dass sie im Text und in den Bildunterschriften nicht immer übereinstimmen (so bei „Johannes auf Patmos“, der Genter „Kreuztragung“, dem Antonius- und dem Heuwagen-Triptychon), was durchaus für Verwirrung sorgen kann.

Im ersten Kapitel gibt Büttner eine kurze Einführung. Er beschreibt Boschs Herkunft und soziales Umfeld und informiert über das allgemein als eigenhändig akzeptierte Œuvre. Zunächst aber kommt er auf das Problem der stilistischen Einordnung und der Interpretation zu sprechen. Die heute überholten Hypothesen, wonach Bosch als Häretiker, Surrealist, Psychopath oder gar im Drogenrausch zu seinen fantastischen Motiven gelangt wäre, finden verständlicherweise nur kurze Erwähnung. Eingehender befasst sich Büttner mit der Stilanalyse. Gleich zu Beginn weist er darauf hin, dass die ältere Bosch-Forschung durch den Umstand, dass 's-Hertogenbosch von der holländischen Stadt Haarlem nicht weiter entfernt ist als von Antwerpen, zunächst in eine falsche Richtung ermittelte, nämlich Boschs sonderbaren Stil mit dem Einfluss nordniederländischer Maler zu erklären versuchte, was Büttner zu Recht als einen Irrtum der in nationalen Schulen denkenden Kunstgeschichtsschreibung bezeichnet. Tatsächlich wurden die regionalen Unterschiede und Beziehungen innerhalb Brabants und der burgundischen Niederlande viel zu wenig beachtet. Man darf nicht vergessen, dass 's-Hertogenbosch neben Antwerpen, Brüssel und Leuven zu den wichtigsten Städten Brabants gehörte und erst im 17. Jahrhundert an die nördlichen Provinzen kam.

Im zweiten Kapitel („Ein Maler in Den Bosch“) umreißt Büttner das hauptsächlich aus Einträgen in Rechtsurkunden rekonstruierbare Leben des Malers. So lässt etwa der 1481 erfolgte Verkauf des väterlichen Erbteils darauf schließen, dass Bosch sich kurz zuvor selbständig gemacht und die vermögende Aleid van de Meervenne geheiratet hatte. Nicht weniger bedeutend ist Boschs dokumentierte Mitgliedschaft in der Liebfrauenbruderschaft bzw. ihrem elitären inneren Zirkel, was den Schluss zulässt, dass er sowohl hochangesehener Bürger als auch gebildeter Kleriker war. Büttner spricht in aller Kürze auch über das Aussehen Boschs und bezweifelt verständlicherweise die Authentizität jenes Pseudoporträts, das durch eine Zeichnung und diverse Stichen überliefert ist. Unerwähnt bleibt die stark abweichende Bildnis-kopie im Mead Art Museum (Amherst, Massachusetts), die durch die natürlicher proportionierten Augen und die vom Original übernommene Altersangabe („Jeroen Bos / oud 45“) authentischer wirkt.

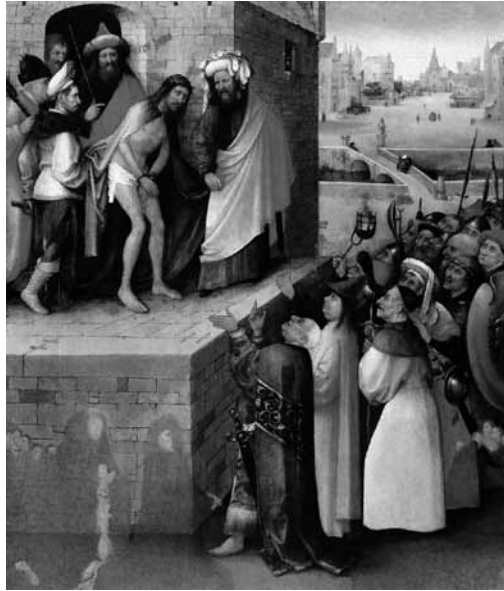
In den folgenden drei Kapiteln („Geistliche Stiftungen“, „Von Weihnachten bis Ostern“, „Fromme Exempel“) bespricht Büttner den Großteil der Altargemälde. Zu-



Hieronymus Bosch: Johannes auf Patmos, um 1505, Öl auf Holz, 63 x 43,3, Berlin, SMPK, Gemäldegalerie (S. 33)

nächst stellt er jene Tafeln vor, die nur dokumentarisch überliefert sind, wie jene vom Altar der Liebfrauenbruderschaft. Der in der Rotterdamer Ausstellung 2001 aufgestellten These, dass die Tafeln „Johannes auf Patmos“ in Berlin und „Johannes der Täufer“ in Madrid Fragmente dieses Altars sein könnten, steht Büttner zu Recht sehr skeptisch gegenüber. Anhand dieser Bilder beginnt Büttner die Stilkriterien Boschs darzulegen, vergleicht etwa die „mausgesichtige“ Figur des „Johannes auf Patmos“ (Abb. 1) mit der des Christus im Frankfurter „Ecce Homo“ und den Aktfiguren im „Garten der Lüste“. Sehr treffend beschreibt er auch die unstofflichen Gewänder, die bei Bosch zu einem „in die Fläche gepressten Kennzeichen des Bekleidetseins“ gerieten, oder Boschs Bildraum, der „kein geschauter Ausschnitt der Wirklichkeit, sondern eine symbolisch aufgeladene Handlungsbühne“ ist (Abb. 2).

Bei der Besprechung des Madrider Triptychons mit der „Anbetung der Könige“, das Büttner der neueren Forschung folgend um 1496/97 datiert, steht Boschs Symbolik im Vordergrund. Rätsel gibt vor allem der halbnackte Mann in der Stalltür auf, der etwas dümmlich nach dem Christuskind schielt und von Büttner einer verbreiteten Forschungsmeinung folgend als der Antichrist gedeutet wird. Es könnte sich m.E. aber auch um einen vierten Magier handeln, der anders als die drei anderen, in seinem Unglauben verharrt. Im Anschluss an dieses vollständig erhaltene Meisterwerk wendet sich Büttner einem Fragment, der Wiener „Kreuztragung“ zu, das sich durch seine Rückseite als linker Flügel eines Triptychons zu erkennen gibt: Das dort dargestellte Kind mit Windrad und Gehschule dürfte auf dem geschlossenen Flügelaltar einer ähnlichen Figur gegenübergestanden haben. In der Buchmalerei konnte in solchen Kinderturnieren das Christuskind gegen den Johannesknaben anrennen. Auf



*Hieronimus Bosch: Ecce Homo,
um 1495, Öl auf Holz, 75 x 61 cm,
Frankfurt, Städel (S. 36)*

Fritz Korenys Zuschreibung der Wiener „Kreuztagung“ an einen Schüler Boschs geht Büttner nicht ein. Nach einer zweiten themengleichen Darstellung in Madrid und der subtil gemalten „Dornenkrönung“ in London kommt mit der höchst ungewöhnlich komponierten Genter „Kreuztragung“ ein weiterer Problemfall zur Sprache. Ihrer Unkonventionalität wegen wird diese Tafel zumeist als Spätwerk eingestuft. Auch Büttner hält eine Entstehung nach 1510 für wahrscheinlich, obgleich die Malweise und die Groteskenköpfe m.E. eine Entstehung vor 1500 keineswegs ausschließen.

Das fünfte Kapitel („Fromme Exempel“) widmet Büttner den Darstellungen von Einsiedlern und Märtyrern: dem Rotterdamer „Christophorus“ und dem Genter „Hieronimus“, dem Eremiten-Altar und der gekreuzigten Wilgefortis, die sich beide in Venedig befinden, den Rotterdamer Fragmenten mit Hiob- und Sintflut-Motiven und schließlich dem großartig grotesken Antonius-Triptychon in Lissabon. Dieses könnte nach Büttner mit jenem Triptychon identisch sein, das Philipp der Schöne 1505 für 312 Gulden als Geschenk für seinen Vater Maximilian erwarb. Trifft diese Vermutung zu, dann können m.E. stilistisch ältere Triptychen wie der „Garten der Lüste“ und das Wiener „Weltgericht“ – sie werden in späteren Kapiteln besprochen – wohl kaum um dieselbe Zeit entstanden sein.

Im sechsten Kapitel („Kunst der Erfindung und Erfindung der Kunst“) erklärt der Autor anhand ausgewählter Beispiele die Kategorien der Zeichnung: die bildmäßig autonome Zeichnung, die Studie, das Musterblatt. Als mögliches Beispiel für eine „Visierung“ (einer Präsentationszeichnung für den Auftraggeber) dient ihm eine Clair-obscur-Zeichnung, die weitgehend dem Tafelgemälde „Der Tod des Geizhalses“ in Washington entspricht. Die im Louvre erhaltene Zeichnung könnte freilich

ebenso in der Absicht entstanden sein, die Darstellung des schmalen Altarflügels frei kopierend in ein breiteres Format zu übersetzen. Für diese Möglichkeit spricht m.E. eine zweite Clair-obscur-Zeichnung des Louvre, die den Gegenflügel zum „Tod des Geizhalses“, das ebenfalls im Louvre aufbewahrte Flügelfragment mit dem „Narrenschiff“ wiederholt. Sie ignoriert nämlich die unterhalb des „Narrenschiffs“ gemalte und später abgesägte „Allegorie der Wollust und Völlerei“ (Yale, New Haven).

Als Beispiele für bildmäßig autonome Zeichnung dienen Büttner der Wiener „Baummensch“ und die geheimnisvolle Berliner Federzeichnung „Das Feld hat Augen, der Wald hat Ohren“. Letzterer kommt durch ihre lateinische Beschriftung, welche den erbärmlichen Geist fantasieloser Kopisten kritisiert, zudem eine besondere Stellung in Bezug auf Boschs Kunstverständnis zu. Leider übernimmt Büttner in seiner Erwähnung der Zeichentechnik die gängige Meinung, dass Bosch mit graubrauner Rußtinte bzw. Bister arbeitete – eine Meinung, die sich vor wenigen Jahren durch spektroskopische Untersuchungen als Irrtum herausgestellt hat: Bosch zeichnete nicht mit Bister, sondern mit schwarzer Eisengallustinte, die erst Jahre später ihren braunen Farbton erhält. Außerdem widerlegte die Tintenanalyse des Berliner Blattes die Vermutung, für die lateinische Beschriftung wäre dieselbe Tinte wie für die Zeichnung verwendet worden. Ihre spätere Ergänzung schließt allerdings den Künstler als Schreiber nicht aus. Es wäre durchaus denkbar, dass Bosch seine geistreiche Zeichnung – wie beispielsweise auch Albrecht Dürer – erst Jahre später beschriftete.

Das siebte Kapitel („Todsünden und Weltgericht“) widmet sich der Madrider Todsündentafel, dem Wiener Weltgerichtstriptychon und den Fragmenten in Venedig (diese werden künftig nicht mehr im Dogenpalast, sondern im Palazzo Grimani zu sehen sein). Die Todsündentafel, die der spanische König Philipp II. den Berichten von Felipe de Guevara (gegen 1560) und José de Sigüenza (1605) zufolge erst als Tischplatte ausgestellt und später in seinem Schlafzimmer aufhängen ließ, ist nach wie vor ein Problemfall, der sich weder überzeugend zuschreiben noch datieren lässt. Die Qualität der Figuren bleibt hinter Bosch zurück, obgleich das Gesamtkonzept sowie die genrehaften Illustrationen der sieben Todsünden sehr geistreich und vor allem, wie aus Abweichungen gegenüber der Unterzeichnung hervorgeht, keine Kopien sind. Das Wiener Weltgerichtstriptychon ist ein nicht weniger schwieriger Fall, obgleich die Eigenhändigkeit – zumindest der Mitteltafel und der Außenseiten – außer Zweifel steht. Die alte Annahme, wonach dieses Werk mit jenem Weltgerichtstriptychon identisch sei, das Philipp der Schöne 1504 bei Bosch bestellte, lehnt Büttner zu Recht ab. Abgesehen von den unterschiedlichen Maßen, lässt vor allem die übermalte Stifterfigur diese Annahme nicht mehr zu, denn es fehlt jede Andeutung von Frau und Kindern, die Philipp damals bereits hatte. Dennoch übernimmt Büttner die Datierung „um 1505“, die sich von jenem dokumentierten Auftrag von 1504 herleitet und der Bosch-Forschung lange Zeit als chronologischer Orientierungspunkt diente. Nachdem jedoch die Frühdatierung der Madrider „Anbetung der Könige“ um 1496/97 weitgehend Akzeptanz gefunden hat, scheint es dem Rezensenten schwer möglich, die beiden unsignierten und stilistisch alttertümlicheren Triptychen mit dem „Weltgericht“ und dem „Garten der Lüste“ zehn Jahre später zu datieren. Die inhaltliche Interpretation des Wiener Triptychons ist

weniger umstritten. Lediglich die bisherige Identifizierung des Almosen spendenden Falkners als heiliger Bavo auf dem rechten Außenflügel wird wohl bald zu korrigieren sein. Wie Jos Koldewey anlässlich des letzten Bosch-Kongresses 2012 in 's-Hertogenbosch überzeugend darlegte, handelt es sich eher um den heiligen Hippolyt.

Das achte Kapitel („Heuwagen und Garten der Lüste“) wendet sich den beiden populärsten Werken zu. Dass Büttner den Madrider „Heuwagen“ zuerst bespricht, obwohl dieses Triptychon dem dendrochronologischen Befund zufolge „allerfrühestens 1508“ entstanden sein kann, erklärt sich aus der verbreiteten Annahme, es handelte sich um die Schülerkopie eines verlorenen, bereits um 1500 entstandenen Originals. Gegen diese Möglichkeit sprechen jedoch deutliche Abweichungen zwischen gemalten Details und Unterzeichnung, wie dies in der Regel nur bei Originalentwürfen zu beobachten ist (z. B. hat einer der kämpfenden Bettler nur in der Unterzeichnung eine Drehleiter umgehängt). Abgesehen davon kommt dieselbe pastose Malweise auch in anderen Bosch zugeschriebenen Werken vor. Auch der von Büttner aufgezeigte Umstand, dass die Figuresilhouetten aus der Hintergrundlandschaft ausgespart wurden, spricht nicht unbedingt gegen ein Original. Schließlich könnte der alte Bosch einen spezialisierten Landschaftsmaler hinzugezogen bzw. seinen besten Gehilfen immer größere Anteile an seiner Arbeit überlassen haben. Auch Koreny hält den „Heuwagen“ für die Arbeit eines Schülers, der allerdings nicht der Kopist, sondern der Entwerfer war. Diesem Schüler ordnet Koreny mehrere Tafeln zu, die bei Büttner durchaus als eigenhändige Arbeiten Boschs gelten, nämlich die Gruppe um Narrenschiff und Hausierer, das Antonius-Triptychon in Lissabon sowie die Gruppe der in Venedig erhaltenen Werke. Was Boschs außergewöhnlichstes Triptychon, den „Garten der Lüste“, betrifft, wird die Eigenhändigkeit von niemandem in Frage gestellt. Nur die Datierungsfrage ist nach wie vor ungelöst und wurde deshalb von Büttner auch offen gelassen. Lediglich der Abbildungstext datiert das Triptychon „um 1503“ (der Hypothese folgend, welche die Darstellung der Vermählung von Adam und Eva auf die damals erfolgte Hochzeit Hendriks von Nassau bezieht). Mehrere Gründe sprechen jedoch gegen eine so späte Datierung. Vor allem wirkt der Figurenstil weit gotischer als in der bereits signierten „Anbetung der Könige“ von 1496/97. Beispielweise entsprechen die nackten Füße noch ganz dem Fußschema der Christusfigur im Frankfurter „Ecce Homo“ von 1490/95 oder der Figur einer alten Spinnerin in der von Koreny (2012) sogar vor 1490 datierten Rotterdamer „Hexen“-Zeichnung.

Auch in der inhaltlichen Deutung des „Gartens der Lüste“ scheint der Weisheit letzter Schluss noch nicht gefunden. Zu Recht widerspricht Büttner der von Jean Wirth (2000) und Hans Belting (2002) vorgeschlagenen Interpretation der namensgebenden Mitteltafel als idyllisches Paradies, wie es zu denken wäre, wenn Adam und Eva nicht gesündigt hätten. Aber auch Büttners Gegenargument, dass die Mitteltafel doch gar kein Idyll zeigen würde, sondern wie das biblische Paradies im linken Flügel längst vom Bösen infiziert sei, vermag nicht zu überzeugen. Nur im Paradiesflügel fressen dämonische Vögel und Raubtiere ihre Beute (die Abbildung auf Seite 34 zeigt den Flügel leider seitenverkehrt), in der Mitteltafel aber herrscht durchaus ein paradiesischer Friede. Obwohl auch hier verfremdete Tiere vorkommen, fällt kein Le-

bewesen über ein anderes her. Menschen spielen mit Tieren und Monstren, ziehen sie am Schwanz oder reiten auf ihnen. Allerdings weist dieses Paradies, in dem alles möglich ist, zahlreiche paradoxe Anspielungen auf Wollust, Völlerei und Trägheit auf. Hier gilt es die Glaubenswahrheit zu bedenken, wonach alle fleischlich auferstandenen Menschen als Belohnung für ihr gottgefälliges Leben am Jüngsten Tag in ein Paradies eingehen, wo alle erdenkbaren und im Erdenleben als Todsünden verbotenen Genüsse erlaubt sind. Vermutlich begegnete der malende Moralist Bosch einer solchen von vielen Gläubigen naiv ersehnten ewigen Glückseligkeit ganz bewusst mit Spott und Ironie. Jedenfalls bediente er sich des zeitlosen Witzes der Verkehrten Welt, wie er schon dem satirischen Werk Lukians und später Erasmus von Rotterdams „Lob der Torheit“ (1509) zu Grunde lag. Wie Büttner in anderem Zusammenhang erwähnt, könnte Erasmus während seines Theologiestudiums in 's-Hertogenbosch in den Jahren 1484–87 mit dem intellektuellen Maler ins Gespräch gekommen sein. Vielleicht wurde damals schon die Lunte gezündet, die später diese geistigen Feuerwerke der Malerei und der Literatur hervorbrachte. Dass Bosch dem Dichter um Jahrzehnte voraus war, mag sich daraus erklären, dass der Maler in seinen ironischen Verkehrungen an die mittelalterliche Tradition der Drolerie anschließen konnte, die in der burgundisch-niederländischen Buchmalerei ihre Hochblüte erlebte.

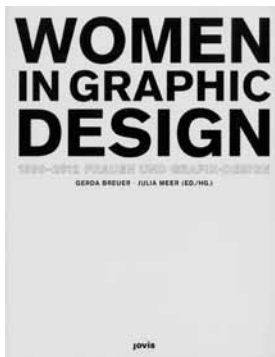
Im neunten Kapitel („Die Torheit der Welt“) lernt der Leser zunächst das als „Steinschneiden“ bekannte Tafelgemälde in Madrid kennen, eine Kopie des frühen 16. Jahrhunderts nach einem verlorenen älteren Original. Seine große kalligraphische Beschriftung, aus der die Dummheit des operierten Tölpels hervorgeht, erinnert jedenfalls an die 1481 entstandenen Wappentafeln des Ordens vom Goldenen Vlies aus der Johanneskathedrale in 's-Hertogenbosch. Wie Büttner vermutet, konnte der Auftraggeber des Bildes, der selbst dem Orden angehörte, die satirische Anspielung kaum übersehen haben. Der verkehrte Trichter auf dem Kopf des Operateurs und das Buch auf dem Kopf der alten Frau erinnern an die Herkunft solcher für Bosch typischen zeichenhaften Charakterisierung von Figuren aus der Buchmalerei, wo vor allem Personifizierungen von Tugenden oder Lastern ihre Attribute auf den Köpfen tragen. Anderen moralisierenden Themenkreisen gehört die Gruppe von Flügelgemälden eines verlorenen Triptychons: der „Tod des Geizhalses“ (Washington), das „Narrenschiff“ (Paris) und die einst zugehörige „Allegorie der Völlerei und Wollust“ (Yale, New Haven) sowie der aus den Flügelaußenseiten zusammengefügte „Hausierer“ (Rotterdam). Büttner geht nicht auf die großflächig schraffierende Unterzeichnung ein, die nach Koreny für einen linkshändigen Schüler spricht, sondern versucht nur so knapp wie möglich den Inhalt zu klären. Dabei kommen freilich alternative Interpretationsmöglichkeiten zu kurz: So ist im „Tod des Geizhalses“ der Greis an der Geldtruhe nicht unbedingt ein Erbschleicher, sondern könnte im Sinn einer Synchrondarstellung den Geizhals selbst meinen. Auch müssen die im Vordergrund abgelegten Waffen nicht von einem früheren tugendhaften Leben zeugen, sondern könnten sich als verpfändete Wertgegenstände auf den Beruf des Wucherers beziehen. Als die verlorene Mitteltafel wurde die nur in Kopien erhaltene „Hochzeit von Kana“ vorgeschlagen. Diese Lösung stellt jedoch, wie Büttner zu bedenken gibt, nur eine von vielen Möglichkeiten dar. Figuren

und Komposition wirken jedenfalls altertümlicher als in den übrigen Fragmenten. Als letztes Torheitsbild stellt Büttner das ebenfalls nur über mehrere Kopien bekannte Gemälde „Der Gaukler“ vor. Wie beim „Steinschneiden“ wird darin die Dummheit angegründet, mit der sich viele Menschen betrügen und bestehlen lassen.

Das letzte Kapitel („Interpretationen“) thematisiert die Bedeutung Boschs im 16. Jahrhundert sowie seine zahlreichen Nachahmer, von denen Büttner nur zwei bedeutende Vertreter, einen sehr frühen und sehr späten, bespricht: den Baumeister tätigen Kupferstecher Alaert du Hamel (1449/50–1506/09) und den posthum als zweiten Bosch glorifizierten Pieter Bruegel d.Ä. (1525/30–1569). Abschließend kehrt Büttner zu den schon anfangs kritisierten Projektionen der Kunstgeschichtsschreibung zurück, die ebenso die stilgeschichtlichen Einordnungen Boschs wie auch die höchst spekulativen Erklärungen unverständlicher Bildinhalte betreffen. Nachdrücklich warnt Büttner vor der Versuchung, die Interpretation Boschs einer vorgefassten Meinung gefügig zu machen. Stets solle man das Bildverständnis der Zeitgenossen Boschs vor Augen haben; dieses gehe nämlich „von einer Vieldeutigkeit aus, die allen Versuchen entgegensteht, die Kunstwerke dieser Zeit auf eine Sinnenebene zu reduzieren“. Diese These trifft vielleicht nicht auf alle, aber bestimmt auf die meisten Bilder Boschs zu, die uns in ihren befremdlichen Details unlösbare Rätsel aufgeben.

ERWIN POKORNY

Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien



Gerda Breuer, Julia Meer: Women in Graphic Design 1890–2012/ Frauen und Grafik-Design; Berlin: Jovis 2012; Englisch/Deutsch; 608 S.; 554 f u. s/w Abb.; 42,00 Euro; ISBN 978-3-86859-153-8.

Von Januar bis April dieses Jahres war in der Reihe »Design Positionen« in der Pforzheim Galerie eine Ausstellung von ›the old boys‘ club‹ zu sehen.¹ Auf der zugehörigen Website hieß es: »The old boys‘ club bewegt sich souverän zwischen den tradierten Kategorien von Kunst und Design. Er arbeitet auf so unterschiedlichen Feldern wie Webdesign, Animation, Videoclip, Plakat, Tapete, Textilien, Musik, Illustration und vielem mehr.«² Es gibt nur wenige DesignerInnen, die die Kategorie Geschlecht offensiv thematisieren wie die Französin, die hinter ›the old boys‘ club‹ steht und deren bürgerlicher Name sowie ihr

1 URL: <http://theoldboysclub.org/> (24.9.2013).

2 URL: [http://www.pforzheim.de/veranstaltungsansicht-portalseite.html?tx_jwcalendar_pi1\[eventid\]=13413&tx_jwcalendar_pi1\[uid\]=4140&tx_jwcalendar_pi1\[action\]=singleView&cHash=9c96919bee8b1ac047fe7c8eb10235da](http://www.pforzheim.de/veranstaltungsansicht-portalseite.html?tx_jwcalendar_pi1[eventid]=13413&tx_jwcalendar_pi1[uid]=4140&tx_jwcalendar_pi1[action]=singleView&cHash=9c96919bee8b1ac047fe7c8eb10235da) (24.9.2013).