



**Marc Rudolf de Vrij; Jheronimus Bosch. An Exercise in Common Sense;** Hilversum: M.R.V. publishers 2012; 732 S., broschiert, 400 Ill.; ISBN 978-90-804958-0-7; € 250

Zu den unabschließbaren Themen kunsthistorischer Beschäftigung zählen Leben und Werk des Malers Hieronymus Bosch. Hunderte von Monografien sind bereits geschrieben worden, tausende von Aufsätzen und ein Ende ist nicht in Sicht. Im Gegenteil: Die Vorbereitungen auf die fünfzehnhundertste Wiederkehr seines Todestages, die man in 's-Hertogenbosch mit einer nie dagewesenen Ausstellung zu zelebrieren gedenkt, laufen auf Hochtouren. Sie sind gleichermaßen Anlass für kunsthistorische und kunsttechnologische Forschungen und Untersuchungen, die einen lebhaften Diskurs befeuern.

Die Tatsache, dass Bosch bis in die neuere Zeit hinein, nicht nur ohne, sondern zumeist gegen alle dokumentarischen Belege, zum Adamiten, Katharer, Astrologen, Alchemisten oder Psychopathen erklärt wurde, der psychedelische Drogen nahm und fremden Kulturen huldigte, macht die Beschäftigung mit der Bosch-Literatur zu einer methodischen Herausforderung. Oder, um es mit Marc Rudolf de Vrij zu sagen, zu einer „Übung für den gesunden Menschenverstand“ (an exercise in common sense).

Dem an der niederländischen Malerei der Zeit um 1500 Interessierten ist der Verfasser kein Unbekannter. Marc Rudolf de Vrij hat bereits Monografien zum Meister der Magdalenen-Legende, dem Meister der *Virgo inter Virgines*, zu Jan Mandyn und Jan Wellens de Cock vorgelegt.<sup>1</sup> In seiner 2012 erschienenen Bosch-Monografie tritt er nun mit dem Anspruch an, eine Bresche durch den Dschungel der Bosch-Literatur zu schlagen. Die obskuren und fragwürdigen Thesen sollen entlarvt und als unbegründet erwiesen werden, wobei sich nach Auffassung de Vrij's auch an jenen Stellen, die als kunstwissenschaftlicher Konsens gelten, Fehldeutungen und falsche Zuweisungen eingeschlichen haben. Das Buch will nicht mehr und nicht weniger, als Fakten liefern: „Here are the facts plain and simple. And in addition to these there is an illustrated overview of all known Bosch related paintings that aims for completeness“ (6). Der Anspruch sich allein an den Fakten zu orientieren, kommt schon im Titel zum Ausdruck, indem statt der etablierten latinisierten Schreibweise des Namens die Form „Jheronimus Bosch“ gewählt wird. Sie begegnet nicht nur als Signatur auf den Werken, sondern ist auch urkundlich bezeugt. In den Registern der Liebfrauenbruderschaft seiner Heimatstadt begegnet der Maler als „Jheronimi van Aken scilder ofte maelder, die hem selver scrift Jheronimus Bosch“ (31).

Ganz dem schon im Vorwort erhobenen Anspruch gemäß, in dem der Autor hart mit den besonders spekulativen Interpreten ins Gericht geht, widmet er das erste

<sup>1</sup> Marc Rudolf de Vrij, *De Meester van de Virgo inter Virgines*, Amsterdam 1999; Ders., *De Meester van de Magdalena-legate*, Amsterdam 2000; Ders., *Jan Mandyn*, Zwanenburg 2006; Ders. *Jan Wellens de Cock. Antwerp Mannerist associate*, Zwanenburg 2009.

Kapitel („The naked Bosch: A life in facts“) den Fakten der Biografie. Dabei ist eine gut lesbare Zusammenfassung dessen herausgekommen, was auf Grundlage der Quellen in der seriösen Bosch-Forschung als Konsens gilt. Dem mit der neueren Literatur vertrauten Leser zeigt sich aber auch, wo de Vrij durchaus Eigenes referiert, wenn er beispielsweise seine Schlussfolgerungen zur Wohnsituation Boschs darlegt. Der Erbgang von Boschs väterlichem Hause hat zu der Vermutung Anlass gegeben, dass sich in ihm das „Familienatelier“ der van Akens und damit auch die Werkstatt Boschs befand.<sup>2</sup> Für de Vrij hingegen steht fest, dass Boschs Atelier in seinem eigenen Haus am Marktplatz untergebracht war (52). Ähnlich beiläufig wendet er sich gegen die These, dass die Berliner Tafel mit Johannes auf Patmos die Außenflügel des Altars der Kathedrale von 's-Hertogenbosch bildete, weil dessen Format nicht zu den überlieferten geschnitzten Teilen passt (63).

Es gehört zu den besonders beliebten intellektuellen Spielereien der Bosch-Forschung, die überlieferten Werke und Urkunden in immer wieder neue Zusammenhänge zu bringen. Dabei hatte schon Max J. Friedländer warnend darauf hingewiesen, dass „die Neigung der Historiker, beobachtete Erscheinungen in einen Zusammenhang, in ein System von Ursachen und Wirkungen, zu zwingen, [...] viele Irrtümer verschuldet“ habe.<sup>3</sup> Gegen diese aus vorschnellen Konjekturen erwachsenen Irrtümer argumentiert de Vrij an, zum Beispiel auch wo es um den Maler Gielis Panhedel geht, der auch Gielis van den Bossche genannt wurde. Von manchen Autoren wurde dieser kaum in Werken fassbare Maler mit einem schon im 16. Jahrhundert von Guevara gelobten nicht namentlich bezeugten Schüler Boschs identifiziert. Hier mahnt de Vrij zur Vorsicht bei Spekulationen und allzu vorschnellen Schlussfolgerungen (66ff.).

Ausführlich widmet er sich auch einem anderen Feld, das zu Spekulationen Anlass gab, nämlich den überlieferten, durchweg posthumen Bosch-Porträts, die auf ein heute verlorenes Vorbild zurückgehen. Ausführlich bespricht er dabei das winzige Gemälde im Mead Art Museum in Amherst, Massachusetts (Abb.), dessen Bildmaße gerade einmal 13,97 x 11,11 cm betragen (73f., de Vrij gibt fälschlich die Maße des Rahmens an: 29,5 x 25,7 cm). Es ist allerdings vermutlich noch später entstanden als die ebenfalls schon posthume Darstellung im sogenannten „Recueil d'Arras“ (MS 266, Bibliotheque Médiathèque d'Arras, fol. 275), einer um das Jahr 1560 von Jacques le Boucq zusammengestellten Porträtsammlung. Vielleicht ist das Gemälde sogar nach dem von Johannes Wierix (?) gestochenen Bildnis des Hieronymus Bosch in der Bildnisserie „PICTORVM ALIQVOT CELEBRIVM“ aus dem Jahr 1572 entstanden, dem es im Format annähernd entspricht.<sup>4</sup> Sicher ist, und da ist de Vrij in

2 *Hieronymus Bosch. The complete paintings and drawings*, hrsg. von Jos Koldeweij, Paul Vandenbroeck und Bernard Vermet, Ausst.-Kat. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (1. 9.–11. 11. 2001), Gent [u. a.] 2001, S. 16, 21, 54, 70, 83, 85, 93.

3 Max J. Friedländer, *Geertgen van Haarlem und Hieronymus Bosch* (Die altniederländische Malerei, 5), Berlin 1927, S. 7.

4 Zu der Serie vgl. zuletzt Matthijs IJssink, „Bosch, Bruegel and the Netherlandish Tradition“, in: Hieronymus Cock, *The Renaissance in print*, Ausst.-Kat. M – Museum Leuven (14. 3. – 9. 6. 2013) und Institut Néerlandais Paris (18. 9.–15. 12. 2013), hrsg. von Joris Van Grieken, Ger Luijten und Jan Van der Stock, Brüssel 2013, S. 272–273.



Unbekannter Maler: Bildnis des Hieronymus Bosch (?). Tempera auf Holz, 13,97 x 11,11 cm, Amherst College, Mead Art Museum (de Vrij, Abb. 45)

jeder Weise zuzustimmen, dass diese ‚Porträts‘ weniger über Boschs Aussehen ver-raten, als über seinen Nachruhm (74).

Das Phänomen der frühen Bosch-Rezeption steht mittelbar im Zentrum des dritten Kapitels, das den frühen Sammlern gewidmet ist. Hier finden nicht nur die urkundlichen Belege für die weite Verbreitung von Boschs Werken Erwähnung, sondern auch die Rezeption seiner Bilder im Medium der Tapiserie (108ff.). Auch dem mit der Materie vertrauten Leser werden viele interessante Hinweise und Schlussfolgerungen geboten. Zu den zahlreichen Bildern Boschs, die als im Besitz Philipps II. befindlich inventarisiert wurden, zählte auch eine Darstellung des Hl. Martin (*St Martin, y muchos pobres*), die de Vrij (118f.) überzeugend mit einem vor kurzem wiederentdeckten Gemälde Pieter Bruegels identifiziert.<sup>5</sup> Diese überzeugende Entdeckung erweist, wie anders Bosch in der Vormoderne wahrgenommen wurde. In konsequenter Verfolgung dieser Fragestellung ist das vierte Kapitel, „Exploring Bosch“, der Geschichte der Bosch-Forschung und ihrer Vorläufer gewidmet. Beginnend mit den kurz nach der Mitte des 16. Jahrhunderts entstandenen „Comentarios de la pintura“ des Felipe de Guevara über die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts stetig angeschwollene Literaturflut geht es im weiten Überblick bis in die Gegenwart. Hier findet nicht nur die Abrechnung mit den besonders kruden oder verstiegenen Thesen zu Bosch statt (163ff.), die in den wissenschaftlichen Diskurs Eingang gefunden haben, sondern es wird auch ein Ausblick auf das weite Feld der belletris-

<sup>5</sup> Bei dem bereits von Carl Justi, „Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien“, in: *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen* 10 (1889), S. 121–144, hier: S. 142, erwähntes Bild, handelt es sich um Pieter Bruegels *St. Martin* (Leimtempera auf Leinwand, 148 x 270,5 cm, Prado Madrid).

tischen Literatur gewährt, die sich an Bosch abgearbeitet und damit zugleich einen Beitrag zur Mythenbildung geleistet hat (170ff.).

Das fünfte Kapitel (189f.) ist „Kopien, Fälschungen und Nachfolgern“ gewidmet. Wie schon im Vorwort erweist sich de Vrijs Buch auch hier als sehr persönliche Bekenntnisschrift, wenn die Erwerbungs-geschichte eines Bildnisses aus dem 17. Jahrhundert zum Aufhänger für ein Nachdenken über den epistemologischen Status der Kopien und Nachahmungen von Bildern Boschs wird. Der Verfasser geht davon aus, dass etliche der Wiederholungen von Boschs Bildern bereits in dessen Werkstatt angefertigt wurden. Diese ‚Werkstatt‘ brachte de Vrij zufolge sogar weit über den Tod Boschs hinaus Kopien nach dessen Bildern hervor. Allerdings macht es eine solche Ausweitung des Werkstattbegriffs schwer, mit einem Begriff von Authentizität vereinbare Grenzen zu ziehen, was der Autor auch selbst zugesteht. Leider vermögen die als visuelles Argument eingesetzten, zumeist briefmarkenkleinen Abbildungen diese These nicht nachvollziehbar zu machen. Doch was vorgebracht wird, mag zu weiteren Nachforschungen Anlass geben. Das gilt auch für die Abschreibung der in neuerer Zeit wiederholt in ihrer Autorschaft bezweifelte Genter *Kreuztragung*, die auch als Spätwerk von de Vrij nicht mehr akzeptiert wird. Das Gemälde sei fraglos ein Meisterwerk, aber eben keines von Bosch, habe dafür viel mit einem anderen Bild gemein, das schon 1980 von Unverfehrt aus dem eigenhändigen Œuvre ausgeschieden wurde.<sup>6</sup> An der in der Archäologie fest etablierten Methode der Kopienkritik meldet de Vrij grundsätzlich Zweifel an. Die Kopien nach verlorenen Originalen, darunter auch der *Gaukler*, akzeptiert er höchstens als nach Boschs Tod entstandene Werkstattarbeiten. Viele dieser Gemälde seien gar nicht nach gemalten Bildern, sondern nach Grafiken kopiert, deren Vorlagen allerdings nicht weiter auf ihre Beziehung zu Bosch befragt werden. Unverfehrt hatte in seinen prägnanten Beschreibungen zu zeigen vermocht, dass manche Bilder der Nachfolge Boschs näher stehen als andere. Diesen differenzierten Zugang zu Kopien und Nachfolge greift de Vrij im Text seines Buches kaum auf. Im Katalogteil des Buches werden Verhältnisse von Nähe und Distanz zum eigenhändigen Œuvre abgehandelt, indem die nach Auffassung des Autors qualitativste Variante den Kopien und Variationen vorangestellt ist.

Leider erschließen sich die Begründungszusammenhänge der von de Vrij vorgenommenen Zu- und Abschreibungen nur nach sorgfältiger Lektüre der Fußnoten. Doch selbst wenn sich dem Kenner der neueren Bosch-Literatur die Argumente erschließen, ist deren Gewichtung doch nicht in allen Teilen einleuchtend. So schreibt de Vrij die *Tischplatte mit den Sieben Todsünden* einem nicht identifizierten Zeitgenossen Boschs zu (331, Kat. A8), während ihm das vielfach als Werk Boschs abgelehnte Weltgerichts-Triptychon in Brügge als eigenhändiges Werk gilt (222, Kat. B6).<sup>7</sup>

Das abschließende sechste Kapitel ist jenen Werken gewidmet, die von der neueren Forschung fast durchgängig als Kernbestand des Bosch-Œuvres diskutiert werden. Sie sind „The real thing“ (241ff.), dem de Vrij sich auf den folgenden knapp

6 Gerd Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlin 1980, Nr. 32, S. 254.

7 Ebd., S. 240, Kat. 3, den de Vrij entgegen seiner sonstigen Gründlichkeit an dieser Stelle nicht zitiert, schlug dieses Werk mit überzeugenden Argumenten der frühen Bosch-Nachfolge zu.

sechzig Seiten widmet. Nach einleitenden Überlegungen zur besonderen Qualität der Werke Boschs, sucht de Vrij den Beweis zu erbringen, dass es sich bei dem Fragment mit Dämonen in der Münchner Pinakothek um das Fragment eines Weltgerichts handelt, das einstmals in der Kathedrale von 's-Hertogenbosch stand (244f.). Wo der Autor sonst stets vor Konjekturen warnt, versucht er hier den Nachweis zu führen, dass es sich um ein Werk von Boschs Bruder Goeswinus (Goessen) van Aeken der Maler handeln könnte. Legt man die Altersbestimmung der Holztafel zugrunde, könnte dieses Bild sogar schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein. Allerdings sind eindeutig Motive Boschs verarbeitet, die allerdings gleichsam kalligrafisch über den dunklen Bildgrund ausgestreut erscheinen. Die einzelnen Monstren sind, ganz anders als bei Bosch, nicht darauf angelegt, funktional zu erscheinen. Angeordnet wie eine groteske Schmetterlingssammlung sind sie zu farbig schillernenden Arabesken mutiert. Dass es sich um das Werk eines Vorläufers von Hieronymus Bosch handeln soll, erscheint wenig plausibel, und das es sich um ein Werk von Boschs Bruder handelt, bleibt unbeweisbar.

Plausibel und zumeist gut nachvollziehbar ist die Argumentation der folgenden Seiten, die den unbestrittenen Hauptwerken Boschs gewidmet ist. Über die Fußnoten, die regelmäßig auch auf den anschließenden Werkkatalog verweisen, ist die Forschungsdiskussion gut nachvollziehbar, innerhalb derer sich der Verfasser positioniert. Er beginnt den Überblick mit der Frankfurter *Ecce homo*-Tafel, in der er das früheste eigenhändige Werk erkennt und endet mit den Rotterdamer Sintflut-Tafeln (296f.), die er als eigenhändiges Spätwerk charakterisiert. Der Verweis auf die in diesen Bildern zum Ausdruck gebrachte Vorstellung von göttlicher Gnade und menschlicher Erlösungshoffnung wird als typisch für den theologischen Gehalt der Bilder Boschs herausgestellt.

An dieses letzte Überblickskapitel schließt sich auf insgesamt 350 Seiten (311ff.) ein Katalog aller Werke an, die bislang von der Forschung mit Bosch und seinem Umfeld in Verbindung gebracht wurden. Der umfangreiche Katalog, der sogar einige bislang unpublizierte Werke enthält, ist in acht Abschnitte gegliedert. Er beginnt im Abschnitt A mit jenen Werken (310–337), die de Vrij Vorläufern und Zeitgenossen zuweist, darunter das Münchner Fragment und die berühmte *Tischplatte mit den Sieben Todsünden* (siehe oben). Im Abschnitt B (338–493) folgen die eigenhändigen Werke Boschs, aber auch deren Wiederholungen, Kopien und Variationen, die dann gegebenenfalls als „Werkstattarbeiten“ klassifiziert werden. Im Abschnitt C (494–501) folgen einige wenige Bilder, in denen de Vrij „Kopien nach verlorenen Werken“ erkennt. Hier finden aber nicht etwa der *Gaukler* oder das *Steinschneiden* ihren Platz, die Unverfehrt überzeugend als Kopien verlorener Originale klassifiziert, sondern beispielsweise ein Pasticcio mit Motiven aus dem Garten der Lüste (C 1), das Unverfehrt 1980 der frühen Bosch-Nachfolge zuschlug.<sup>8</sup> Das *Steinschneiden* wird von de Vrij als Nummer B.22 unter den eigenhändigen Werken aufgeführt, der *Gaukler* findet bei ihm als Nummer D.17 seinen Platz unter den Bildern, in denen de Vrij Kompositionen erkennt, die nach

8 Unverfehrt 1980 (s. Anm. 6), S. 148–150, 246, Nr. 17.

Boschs Tod in seiner Werkstatt entwickelt wurden (501–543). Diese merkwürdige Konstruktion lässt sich dabei genauso wenig schlüssig begründen, wie so manch andere Mutmaßung, gegen die de Vrij zu Felde zieht. Nachvollziehbar ist einzig, dass die unter D aufgelisteten Werke Boschs Bilderkosmos näher zu stehen scheinen, als die vielen Imitationen, Nachahmungen und Fälschungen, die in dem der Nachfolge gewidmeten Abschnitt E ihren Platz gefunden haben (544–600). Von diesen Werken unidentifizierter Künstler scheidet de Vrij die namentlich bekannten Nachfolger (Pieter Huys, Pieter Bruegel d. Ä. und andere) die unter dem Buchstaben F ein eigenes Kapitel des Kataloges bilden (601–633). Diese Auflistung findet im Abschnitt G ihre Fortsetzung (634–657), wo die druckgrafische Nachfolge thematisiert wird, „Engravings issued as after Bosch or marketed as emulating his style“. Den Schluss des umfangreichen Kataloges bilden die Tapisserien nach Bosch-Motiven, die erstmals 1566 nachgewiesen sind (658–661). Auch wenn die Gliederung des Kataloges sich nicht unmittelbar erschließt, macht die umfassende und von wenigen Ausnahmen abgesehen fast vollständige Auswertung der vorhandenen Literatur de Vrijs Buch zu einem überaus nützlichen Hilfsmittel.

Den Schluss des Bandes bildet ein umfangreiches Literaturverzeichnis, in das sogar ephemere und entlegene Werke Eingang gefunden haben. Allerdings fehlt beispielsweise der von Shuji Takashina vorgelegte *Cœuvrekatalog* (Tokyo 1978) und die ebenfalls in japanischer Sprache publizierten Veröffentlichungen von Masaaki Kambara (zum Beispiel *The Iconology of The Garden of Earthly Delights by Hieronymus Bosch*, Tokyo 2000). Dass diese Publikationen und die in westlichen Bibliotheken ebenfalls kaum auffindbaren russischen Veröffentlichungen nicht rezipiert wurden, ist dabei weniger schmerzlich, als das Fehlen eines Registers. Da leider auch eine Konkordanz zu dem bis heute meist zitierten Werkkatalog von Tolnay und zu dem für die Bosch-Nachfolge wichtigen Buch von Unverfehrt fehlen, muss man oft lange blättern, um das Gewünschte zu finden.<sup>9</sup> Da das Buch ausgesprochen kompakt und mit 732 Seiten mehr als umfangreich ist, fällt das Blättern nicht immer leicht. Auch das dem Format des Buches geschuldete Format der Abbildungen lässt zu wünschen übrig. Man hätte sich, zumal der Text den genauen Vergleich einfordert, bessere Illustrationen gewünscht. Diese sind zwar – soweit nur irgendeine Vorlage verfügbar war – in Farbe wiedergegeben, doch eben leider oft klein wie Briefmarken. Diese Mängel der Herstellung sind dem Autor nicht anzulasten. Deren Behebung hätte das wahrlich nicht wohlfeile Buch endgültig unbezahlbar gemacht, dem tatsächlich ein breiter Leserkreis zu wünschen ist. Auch wo man als Leser nicht geneigt sein mag, den Schlussfolgerungen des Autors zu folgen, werden seine Thesen zu einem guten Training für das eigene Methodenbewusstsein und den gesunden Menschenverstand. Das gleichermaßen lesbare und lesenswerte Buch ist also tatsächlich im besten Sinne „an exercise in common sense“.

NILS BÜTTNER

*Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart*

<sup>9</sup> Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Baden Baden 1965; Unverfehrt 1980 (s. Anm. 6).