



**Charles D. Cuttler; Hieronymus Bosch. Late Work;** London: Pindar Press 2012; 324 S., 90 Abb., davon 41 in Farbe; ISBN 978-1-904597-44-5; £ 150

Der Untertitel des Buches ist treffend gewählt. „Late work“ spielt zum einen auf die von Charles D. Cuttler angenommene Entstehungszeit von Boschs großen Triptychen an, denen das Buch gewidmet ist. Zum anderen verweist der Begriff Spätwerk auf die Tatsache, dass es sich um die Publikation eines Manuskriptes aus dem Nachlass des Autors handelt, der 2008 im Alter von 94 Jahren verstarb. Das Buch ist die Summe seiner lebenslangen Beschäftigung mit Leben und Werk des Malers Hieronymus Bosch, die bis in die Zeit seiner 1952 abgeschlossenen Dissertation zurückreicht, die der Ikonografie der Versuchung des Hl. Anthonius gewidmet war.<sup>1</sup> Innerhalb des für diese Arbeit zusammengetragenen Materials nahm Boschs Lissabonner Triptychon eine Sonderstellung ein, die Cuttler zu weiteren Nachforschungen Anlass gab und 1957 in einem bis heute grundlegenden Aufsatz publiziert wurden.<sup>2</sup> Boschs Kunst ist Gegenstand schier unzähliger Publikationen, die seinem rätselhaft anmutenden Werk näher zu kommen versuchen. Dabei erfolgt die Annäherung mit ikonografischen, historischen, philosophischen, soziologischen, metaphysischen, stilanalytischen oder psychoanalytischen Methoden, oft auch schlicht durch fantasievolles Subjektivieren. Innerhalb dieses weiten Feldes ist Cuttler wohlthuend konservativ, wobei nach eigenem Bekunden Ikonologie, die Kontextualisierung des Œuvres, Stilanalyse, mittelalterliche Hermeneutik und die Ergebnisse naturwissenschaftlicher Analysen seine Methodik bestimmen (i). Grundtenor seiner Deutung ist die von der Boschforschung inzwischen allgemein geteilte Annahme, dass die großen Triptychen Boschs Erlösung und Verdammnis der verlorenen Seelen der sündigen Menschheit zum Gegenstand haben.

In der Einleitung des Buches stimmt Cuttler die Leser auf den Grundtenor der Deutung ein, um die von Endzeiterwartung und Jenseitshoffnung bestimmte Zeitstimmung zu charakterisieren, in die hinein Bosch seine Werke schuf (1–8). Es folgt ein Blick auf den familiären Kontext des Malers, der in eine über mehr als drei Generationen zurückreichende Künstlerfamilie hineingeboren wurde. Mit einer begüterten Frau aus gutem Hause verheiratet, war er als Mitglied der Liebfrauenbruderschaft in das kirchliche und soziale Leben seiner Heimatstadt gut integriert. Seine Werke sind in ihrem Fantasiereichtum und auch in der Technik ihrer Ausführung bemerkenswert, „but the religious meaning of his work did not differ in basic spirit and fervour from his predecessors“ (17). Dieser Grundannahme folgend interpretiert Cuttler in den

1 Charles David Cuttler, *The temptations of Saint Anthony in art: from earliest times to the first quarter of the XVI century*, Diss. New York 1952.

2 Charles David Cuttler, „The Lisbon Temptation of St. Anthony by Jerome Bosch“, in: *The Art Bulletin* 39 (1957), S. 109–126.

argumentativ aufeinander aufbauenden Folgekapiteln Boschs *Heuwagen* (19ff.), die Lissaboner *Anthoniuserkundung* (58ff.) und den *Garten der Lüste* (102ff.).

Die Betrachtung des Heuwagens beginnt mit einer kurzen Charakterisierung seiner Besonderheiten und dem Hinweis auf die ungeklärte Autorschaft beider Exemplare, wobei Cuttler den aktuellen Forschungsstand referiert. Boschs Autorschaft für die beiden bekannten Versionen des Triptychons im Prado und im Escorial kann kunsttechnologisch weder bewiesen, noch widerlegt werden. Doch selbst wenn es sich bei beiden Werken um frühe Zeugnisse der Bosch-Nachfolge handeln sollte, steht doch außer Frage, dass das ungewöhnliche ikonografische Programm auf Bosch zurückgeht. In dem auf der Innenseite gezeigten Zug sieht Cuttler eine im Ursprung auf italienische Muster zurückgehende Trionfi-Komposition verarbeitet, für die er zahlreiche auch nordeuropäische Vergleiche anführt, auf die in diesem Kontext noch nicht verwiesen wurde. Durch Boschs Verwendung dieses Motivs im deutlich negativen Kontext seines Triptychons entsteht ein Anti-Triumph, der zugleich die auf den Außenseiten gezeigte Figur des Landfahrers erklärt. Er wird zum Symbol des menschlichen Weges durch eine Welt voller Gefahren für Leib und Leben, denen im Inneren die Gefahren für die Seele gegenübergestellt sind. Als zweites Kapitel schließt sich an die Interpretation des Heuwagens die detaillierte Lektüre der Lissabonner *Versuchung des hl. Antonius* an. Mit großer Sorgfalt und unter Verweis auf zahlreiche bildliche und textliche Quellen, von der religiösen Literatur bis zur Ikonografie von Planetengottheiten und Hexenwesen, werden motivische Details in ihrer möglichen zeitgenössischen Bedeutung erklärt. Wie Cuttler überzeugend nachweist, lässt sich das ganze Triptychon aus theologischen Vorstellungen der Zeit erklären, auch wenn es weder für alle Details noch für das überwältigende Gesamtensemble eine zeitgenössische Entsprechung gibt. Vor dem Hintergrund des bisher ausgeführten kann es keinen Zweifel geben, dass sich Cuttler auch bei seiner Deutung des *Gartens der Lüste* auf die Seite jener schlägt, die in der Mitteltafel eine visuell vielfältige Sündenmetapher sehen. Mit dem *Speculum humanae salvationis* benennt Cuttler einen passenden Schlüssel für den Schöpfungsflügel der geöffneten Innenseite, der zugleich für die Deutung der anderen Flügel den Weg weist (160). Dabei werden in Cuttlers Lesart die Figuren der Sünder auf der Mitteltafel für den gläubigen Betrachter zugleich zu visuellen Verweisen auf das in Christus liegende Heil und die mögliche Erlösung durch Umkehr und Glauben. Der auch mit den Details der Darstellung argumentierenden Interpretation des *Gartens der Lüste* folgt ein Kapitel, das den „Tieren, Vögeln und Dämonen“ Boschs gewidmet ist (169ff.). Hier unterscheidet Cuttler vier verschiedene Genera, indem er die auf der Grundlage genauer Naturbeobachtung gefertigten Tiere, die zumeist als christliche Symbole etabliert waren, von den exotischen Tieren unterscheidet, die zuvor selten oder nie dargestellt wurden. Eine dritte Gruppe erkennt er in jenen sagenhaften Tieren, die zwar erfunden waren, für die sich aber, wie für das Einhorn, zahlreiche bildliche Vorlagen aufweisen lassen. Als vierte Gruppe erkennt er jene Tiere, die gänzlich Boschs Fantasie entsprangen, und die in den Marginalillustrationen der zeitgenössischen Buchmalerei ihre nächsten Verwandten haben. Für die Vertreter aller genannten Gruppen führt Cuttler, stets die Sonderstellung Boschs und des Arten- und Erfindungsreichtums seine Bilder betonend, zeitgenössische Vorbilder und Lesar-



*Tischplatte mit den sieben Todsünden und den vier letzten Dingen, um 1505/10  
Öl auf Holz, 120 x 150 cm  
Madrid, Prado*

ten an. Wenn beispielsweise die von Bosch häufig gezeigte Eule als negatives Symbol der Ablehnung Christi ausgelegt wird (194f.), dann fügt sich auch dieses Detail gut in die zuvor vorgetragene Gesamtdeutung. „From here on Bosch achieves an integration of the fantastic and the actual, always at the service of reinforcing his basic meaning.“ (206) An die Betrachtung von Boschs Tieren und Dämonen schließt eine Deutung der in Berlin bewahrten Darstellung des Evangelisten Johannes auf Patmos an (208). Cuttler ordnet diese Tafel, die er anders als Koldewey nicht als Pendant der Tafel mit Johannes dem Täufer sieht, in die zeitgenössische Ikonografie des Evangelisten ein.<sup>3</sup> Besonders betont Cuttler die Nähe zu Martin Schongauer, die auch von anderen Forschern gesehen wurde. Das folgende sechste Kapitel ist der *Tischplatte mit den Sieben Todsünden und den Vier Letzen Dingen* und dem *Baummenschen* gewidmet (234ff.). Die Todsündentafel nimmt unter den Werken Boschs eine Sonderstellung ein, weil keine frühen Kopien des Bildes bekannt sind. Es gibt einzig eine auch von Cuttler angeführte Tafel mit Kopien einzelner Szenen (243f.), die tatsächlich aber wohl im 16. Jahrhundert bewusst als Fälschung produziert wurde.<sup>4</sup> Spannender sind andere von Cuttler vorgestellte Werke der Boschnachfolge, in denen die Genremotive aus Boschs Tafel wiederkehren (250). Für Cuttler verdichten sich dabei vor allem über die Ikonografie der Darstellung und die Details der Kleidung die Hinweise, dass es sich bei der berühmten Tafel um ein Werk der Boschnachfolge handelt, das sich allerdings aus verlorenen Werken Boschs speise, die um 1475 bis 1480 entstanden seien (246). Die Eigenhändigkeit der Tischplatte ist immer

3 Zu der inzwischen weitgehend abgelehnten These der Zusammengehörigkeit beider Tafeln vgl. *Hieronymus Bosch. New insights into his life and work*, hrsg. von Jos Koldewey, Paul Vandebroek und Bernard Vermet, Ausst.-Kat. Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, Gent u. a. 2001, S. 121–131, bes. 125.

4 Nils Büttner, „Fälschung, Plagiat und Kopie nach – Hieronymus Bosch?“, in: *Fälschung – Plagiat – Kopie: Künstlerische Praktiken in der Vormoderne*, hrsg. von Birgit Ulrike Münch, Andreas Tacke, Markwart Herzog und Sylvia Heudecker, Petersberg 2014, S. 27–40.

wieder in Zweifel gezogen worden, doch war gerade die bemerkenswerte Ikonografie bislang stets ein Grund, die Tafel für ein Produkt der Bosch-Werkstatt zu halten. Auch Cuttler, der in ihr eine spanische Kopie vom Anfang des 16. Jahrhunderts sieht, will das letztlich nicht ausschließen, „in calling the Tabletop a work by Bosch's best pupil“ (247). Der daran anschließende Beitrag ist eine kennerschaftlich argumentierende Betrachtung des Wiener *Baummenschen*, in dem Cuttler zwar eine Verwandtschaft zu Werken Boschs erkennt, den er aber einem unbekanntem Nachfolger zuschreibt und für den er eine Entstehung zwischen 1520 und 1530 annimmt. Die Argumentation ist wenig überzeugend, wird aber vielleicht vor dem Hintergrund der neueren Forschung zu weiteren Diskussionen Anlass geben.<sup>5</sup> Das siebte und letzte Kapitel des Buches ist der Verortung Boschs zwischen Renaissance-Humanismus und mittelalterlichem Endzeitglauben gewidmet, wobei Cuttler die traditionell als einander ausschließende Paradigmen der Betrachtung gehandhabten Epochenzuschreibungen nicht grundsätzlich hinterfragt. Sein Fazit wirkt dennoch versöhnlich: „Here Bosch decisively rejects contemporary appearances and many things Italian but shows himself to be the most gifted interpreter of his time of a sinful world“ (274). Der an den Schluss des Buches gesetzte Epilog fasst die Ergebnisse der einzelnen Kapitel noch einmal prägnant zusammen und bietet ein knappes Fazit: „Though Bosch had denied the Renaissance by asserting a truly medieval outlook, in the end he responded to the new spirit, his very individualism showing he could not transcend the rising forces of his day. The ultimate conclusion from Bosch's art is that like Sophocles' Oedipus, Camus' Sisyphus, or Faulkner's Dilsey, humanity must endure, for Bosch's faith added hope“ (281).

Cuttlers Buch ist so lesbar wie lesenswert. Die zahlreichen theologischen und bildlichen Verweise machen das Buch darüber hinaus zu einem nützlichen Nachschlagewerk. Dieser Funktion arbeitet auch das gründlich erarbeitete Namen- und Sachregister zu. Der mit den Um- und Abwegen der Boschforschung nicht vertraute Leser sei jedoch abschließend darauf hingewiesen, dass die Bibliografie um einige wichtige neue Titel zu ergänzen wäre, die es zumal im Kontext der Überlegungen zu den von Cuttler vorgeschlagenen Abschreibungen zu berücksichtigen gilt.<sup>6</sup> Der Qualität von Cuttlers *Late Work* tut das keinen Abbruch.

NILS BÜTTNER

*Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart*

5 Fritz Koreny, *Hieronymus Bosch, die Zeichnungen: Werkstatt und Nachfolge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, Catalogue raisonné, Turnhout 2012, Nr. 7; Erwin Pokorny, in: *Bosch, Bruegel, Rubens, Rembrandt: Meisterwerke aus der Albertina*, hrsg. von Klaus Albrecht Schröder, Ausst.-Kat. Wien, Ostfildern 2013, Nr. 38.

6 Vgl. Stefan Fischer, *Hieronymus Bosch: Malerei als Vision, Lehrbild und Kunstwerk* (Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte, 6), Köln u. a. 2009; ders., *Hieronimus Bosch: Das vollständige Werk*, Köln 2013, S. 292–297, sowie das kommentierte Literaturverzeichnis in: Nils Büttner, *Hieronymus Bosch*, München 2012, S. 122–124.