

letzten Jahre bündelt. Marisa Bass hat einen prägnanten Essay zum Vermächtnis des ‚Inventors‘ Hieronymus Bosch verfasst. Der Katalogteil enthält neben den an dieser Stelle erwartbaren und oft ausgestellten Blättern auch einige selten oder nie gezeigte Exponate. Visuelle Bezugnahmen werden in zumeist farbigen Vergleichsabbildungen sichtbar gemacht. Die durchweg gut lesbaren und informativen Katalognummern stammen je zu etwa der Hälfte von den beiden Herausgeberinnen. Einen besonders tief gehenden Beitrag zu einem Album mit Stichen von Joannes Galle hat, als Gastautor, Peter Fuhrig beigetragen. Ein weiterer Gast war Matthijs IJssink vom Bosch Research and Conservation Project, der mit einem Beitrag zum Motiv der großen Fische, die die kleinen fressen, vertreten ist. In seinem Beitrag vermisst man jene Sorgfalt in den Fußnoten, mit der die anderen Autoren beeindrucken. So fehlt hier zum Beispiel jeder Verweis auf die grundlegenden Beiträge von Manfred Bambeck und Gerd Unverfehrt, die dieses Sprichwortthema erstmals umfassend behandelt haben.² Das ändert nichts daran, dass der ansprechend gestaltete und gut gedruckte Katalog eine nützliche Ergänzung für jede Bibliothek ist.

NILS BÜTTNER

Akademie der Bildenden Künste Stuttgart

- 2 Manfred Bambeck, „Die großen Fische fressen die kleinen‘. Bemerkungen zu einem patristischen Traditionshintergrund für Hieronymus Bosch und Pieter Bruegel d. Ä.“, in: *Neuphilologische Mitteilungen* 82, 1981, S. 262–268; Gerd Unverfehrt, „Große Fische fressen kleine‘. Zu Entstehung und Gebrauch eines satirischen Motivs“, in: *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe*, hrsg. von Gerhard Langemeyer, Gerd Unverfehrt, Herwig Guratzsch und Christoph Stölzl, München 1984, S. 402–414.



Stephan Kemperdick (Hrsg.); Hieronymus Bosch und seine Bildwelt im 16. und 17. Jahrhundert (Ausst.-Kat. Gemäldegalerie und das Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, 11. November 2016 bis 19. Februar 2017); Petersberg: Michael Imhof Verlag 2016; 184 S., 108 farb. u. 18 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7319-0431-1; € 24,95

Das Jahr 2016 markiert das 500. Todesjubiläum des um 1450 in der Nordbrabanter Stadt 's-Hertogenbosch geborenen Künstlers Hieronymus Bosch. Neben zwei monumentalen monografischen Werkschauen in den Niederlanden¹ und in Spanien² reflektierten heuer verschiedene kleinere Ausstellungsprojekte wie jene in

- 1 Jheronimus Bosch. Visioenen van een genie, Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch, 13. Februar bis 8. Mai 2016.
2 El Bosco. La exposición del V centenario, Museo Nacional del Prado, Madrid, 31. Mai bis 25. September 2016.



Hieronymus Bosch, Das Feld hat Augen, der Wald hat Ohren, um 1500, Tinte auf Papier, 20,2 x 12,7 cm, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, Berlin, Inv. KdZ 549 (121)

Antwerpen,³ Hamburg⁴ oder Wien⁵ eine neue und erfreuliche Tendenz in der kunsthistorischen Disziplin: Die weitgehende Konzentration auf die Werke prominenter Künstlerpersönlichkeiten wurde in den letzten Jahren zunehmend durch eine vertiefende Auseinandersetzung mit deren wirkungsgeschichtlichen Dimensionen ergänzt. Nicht zuletzt auch aufgrund der begrenzten Verfügbarkeit des unter der Bezeichnung ‚Bosch‘ zusammengefassten Kerncorpus von rund 45 Gemälden und Zeichnungen wurden die Werke zahlreicher Kopisten und Imitatoren thematisiert, die die Bildschöpfungen des ‚s-Hertogenboscher Meisters‘ auch Jahrzehnte nach dessen Tod noch aufgriffen und für ihre jeweiligen Kontexte adaptierten. Auch das Kupferstichkabinett und die Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin widmeten sich mit einer Studioausstellung zur Bosch-Nachfolge der enormen Strahlkraft dieses bis ins 17. Jahrhundert außergewöhnlich stark rezipierten Malers. Materielle Ausgangspunkte des Projekts bildeten neben dem autorschaftlich unumstrittenen Gemälde *Johannes auf Patmos*⁶ und sechs weitgehend als autograf akzeptierten Zeichnungen

³ Rondon Bosch, Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen, 13. Februar bis 30. April 2016.

⁴ Verkehrte Welt. Das Jahrhundert von Hieronymus Bosch, Bucerius Kunstforum, Hamburg, 4. Juni bis 11. September 2016.

⁵ Natur auf Abwegen? Mischwesen, Gnome und Monster (nicht nur) bei Hieronymus Bosch, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien, 4. November 2016 bis 29. Jänner 2017.

⁶ Stephan Kemperdick lehnt die erstmals 2001 von Jos Koldewey vorgeschlagene These einer Zugehörigkeit des Gemäldes zum 1477 für die Liebfrauenbruderschaft in ‚s-Hertogenbosch geschaffenen Schnitzretabel ab und hält eine ursprüngliche Funktion als Einzeltafel für wahrscheinlich. Vgl.

Boschs rund 25 Werke seiner Nachfolger aus den Beständen der Berliner Museen. Die Ausstellung wurde somit zu einem eindrucksvollen Beispiel für die synergetische Wirkung einer fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen grafischen Kabinetten und Gemäldesammlungen. Der anlässlich der Schau erschienene Katalog ermöglicht in detaillierten Objektbeschreibungen eine ausführliche Beschäftigung mit den gezeigten Werken und widmet sich außerdem in sieben einleitenden Essays verschiedenen technischen, kulturhistorischen und interpretativen Aspekten der Bosch-Rezeption als spezifischem Feld künstlerischer Produktion.

Formen der Wiederholung

In seinem einleitenden Beitrag zum Thema der Imitation behandelt Kurator Stephan Kemperdick anhand mehrerer, in historischen Dokumenten belegter Versionen des *Heuwagens* (Madrid) den hohen Stellenwert von Kopien im frühen 16. Jahrhundert. Im Kunstdiskurs der Zeit waren exakte Wiederholungen und freie Variationen allgemein akzeptierte Medien der Vervielfältigung. Der diesbezügliche Stellenwert der künstlerischen Ausführung war im Vergleich zur maßgeblichen motivischen *inventio* gering. In Anbetracht der zuletzt von Matthijs IJssink nachvollzogenen zentralen Funktion bildlicher Wiederholungen für die Ausbildung von Lehrlingen, die erst im Nachzeichnen oder -malen die Handschrift ihres Meisters zu imitieren und weiterzuentwickeln lernten,⁷ kann die in der Moderne geprägte und in der heutigen Kunstwahrnehmung oftmals dominierende Konzentration auf Fragen autorschaftlicher ‚Originalität‘ für die Niederlande der frühen Neuzeit nicht geltend gemacht werden. Anhand eines Vergleiches mit Kopien nach Rogier van der Weyden wird die Frage nach der zeitgenössischen Wahrnehmung und Bewertung von Differenzen zwischen Original und Kopie diskutiert. Anschließend an Larry Silver⁸ hält Kemperdick fest, dass Aspekte wie Stil oder Malweise angesichts der Distinktion und Dominanz von Boschs motivischen Erfindungen zunehmend in den Hintergrund traten und seine Werke somit auch ohne besondere technische Fähigkeiten leicht imitierbar waren. Diese Einschätzung spiegelt sich auch in den frühesten kunsthistorischen Quellen zu Boschs Œuvre: So thematisierte etwa Antonio de Beatis, der 1517 das Brüsseler Palais der Grafen von Nassau besuchte, den *Garten der Lüste* (Madrid) nicht wie die anderen von ihm beschriebenen Gemälde wegen seiner herausragenden technischen Eigenschaften, sondern betont hauptsächlich die ungewöhnliche Motivik des Triptychons. Erst Karel van Mander ging rund hundert Jahre nach Boschs Tod ausführlicher auf die Malweise des Meisters ein. Wie die unlängst publizierten Untersuchungen des Bosch Research and Conservation

Hieronymus Bosch. The Complete Paintings and Drawings, Ausst.-Kat. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2001, hrsg. von Jos Koldeweij, Paul Vandenbroeck und Bernard Vermet, Gent 2001, S. 70–78.

7 Matthijs IJssink, *Bosch en Bruegel als Bosch. Kunst over kunst bij Pieter Bruegel (c. 1528–1569) en Jheronymus Bosch (c. 1450–1516)*, Nijmegen 2009, S. 252f.

8 Larry Silver, „Second Bosch. Family Resemblance and the Marketing of Art“, in: *Kunst voor de markt / Art for the Market 1500–1700*, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 50 (1999), hrsg. von Reindert Falkenbrug u. a. 1999, S. 31–56.



Lucas Cranach d. Ä., *Das jüngste Gericht*, um 1520, Öl auf Holz, ca. 163 x 366 cm, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, Berlin, Inv. 563 (98f.)

Project (BRCP) jedoch deutlich zeigen, hob sich Bosch mit seiner Art der form-suchenden Unterzeichnung und einem lasierenden Farbauftrag in wenigen transparenten Schichten von der üblichen zeitgenössischen Praxis ab.⁹ Es waren die Erzeugnisse technisch anspruchsloserer Imitatoren der Nachfolge, die diese besonderen Qualitäten im Lauf der Jahrhunderte in Vergessenheit geraten ließen.

Kemperdick legt anschaulich dar, dass Bosch zwar in zahlreichen Inventaren des 16. Jahrhunderts als Schöpfer von Genredarstellungen Erwähnung fand, plädiert jedoch für eine Revision des auf Grundlage dieser Quellen entstandenen Bildes des Meisters als Erfinder der selbstständigen Genremalerei.¹⁰ Der sogenannte *Gaukler* (Saint-Germain-en-Laye) und das *Steinschneiden* (Madrid) aus dem Umfeld des Künstlers werden vom Autor der neueren Forschung folgend als Kopien nach möglichen verlorenen Originalen eingestuft.¹¹ Es hat sich somit keine einzige Darstellung rein profanen Inhaltes von der Hand Boschs erhalten. Die in den frühneuzeitlichen Bestandslisten genannten Werke müssen aller Wahrscheinlichkeit nach als Bildschöpfungen von Imitatoren eingestuft werden. Die Hinwendung zum

9 Matthijs IJssink et. al. (BRCP), *Hieronymus Bosch. Maler und Zeichner*, Stuttgart 2016, S. 55–81.

10 Vgl. weiterführend *De ontdekking van het dagelijks leven. Van Bosch tot Bruegel*, Ausst.-Kat. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2015/2016, hrsg. von Pieter Van der Coelen und Friso Lamertse, Rotterdam 2015.

11 Vgl. zuletzt BRCP 2016, S. 460 u. S. 464.



*Nachfolge Hieronymus Bosch,
Die Versuchung des Heiligen Antonius, um 1570, Öl auf Holz,
ca. 91/81 x 115 cm, Gemäldegalerie
der Staatlichen Museen, Berlin,
Inv. 1198, (100f.)*



Genre in der Malerei ging Kemperdick zufolge mit den veränderten soziopolitischen Bedingungen im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts einher, als sich auch in der Bosch-Rezeption eine grundlegende Umorientierung von der hauptsächlichlichen Vermittlung theologischer Ideale hin zu einer vermehrten Ausrichtung auf allgemein-ethische Moralvorstellungen vollzog. In diesem Kontext verweist der Autor auch auf Pieter Bruegel den Älteren (ca. 1525/30–1569), der Boschs Bildsprache als

wohl bedeutendster Nachfolger um die Mitte des Jahrhunderts aufgriff und weiterentwickelte.¹²

Christine Seidel thematisiert anhand zweier Beispiele das im Unterschied zu Paraphrase oder Imitation möglichst exakt nachbildende Verfahren der Kopie nach Bosch. Bei der auf seine Madrider *Epiphanie* rekurrierenden Berliner *Anbetung der Könige* handelt es sich um eine der am häufigsten kompositorisch genau wiederholten Darstellung des Meisters. Dass sich auch bei dieser Art der Aneignung zwangsläufig Differenzen zum ursprünglichen Werk ergeben, macht Lucas Cranachs d. Ä. (1472–1553) prominente Kopie nach Boschs *Weltgericht* (Wien)¹³ deutlich, die sich ebenfalls im Besitz der Berliner Gemäldegalerie befindet. Wiewohl sich Cranachs Gemälde über weite Strecken hinweg eng an die Vorlage hält, fallen die weitaus kühlere Farbpalette und die im Cranach'schen Sinne fülligeren Figurentypen ins Auge. Eine weiterführende Untersuchung eventueller emulatorischer Ansprüche des jüngeren Künstlers, der den älteren zu verbessern suchte, wäre sicherlich lohnend. Gunnar Heydenreich folgend führt Seidel die wohl erst im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hergestellte Lindenholztafel und verschiedene stilistische Erwägungen als Argumente für eine zeitliche Einordnung um 1520 ins Treffen. Das monumentale Format und der damit verbundene erhebliche Produktionsaufwand des Werkes lassen darüber hinaus eine Auftraggeberschaft Friedrichs III., für den Cranach ab 1505 in Wittenberg tätig war, plausibel erscheinen. Ähnlich wie im Falle des Wiener Vorbilds muss der detaillierte Entstehungskontext des Triptychons jedoch vorerst offen bleiben.

Die literarische Rezeption

Katrin Dyballa gewährt in ihrem Beitrag aufschlussreiche Einblicke in die schriftliche Rezeption der Werke Boschs und seiner Nachfolger in den beiden ersten Jahrhunderten nach dem Tod des Künstlers. Aufgrund der umfassenden Sammlungstätigkeit Philips II. (1527–1598) stammen die frühen kunsttheoretischen Kommentare außerhalb der Niederlande vor allem aus dem Gebiet des heutigen Spanien. Mit Francisco Pacheco (1564–1644) und Francisco de Quevedo (1580–1645) analysiert Dyballa die Kommentare zweier Autoren, die in den bisherigen Quellenüberblicken nur wenig Beachtung fanden. Möglicherweise steht dies mit der kritischen Haltung der Autoren gegenüber Boschs Kunst in Zusammenhang, die dem Maler mangelnde moralische und religiöse Integrität unterstellten. In Italien fanden der Meister und seine Werke erst im Anschluss an die 1568 erschienene zweite Auflage von Giorgio Vasaris *Vite* vermehrt Eingang in die zeitgenössische Kunsttheorie. In bildlicher Hinsicht wurde

12 Bruegels komplexe künstlerische Bezugnahmen auf Boschs Werke sind bemerkenswerterweise erst in den letzten Jahren ausführlich untersucht worden. Vgl. u. a. IJssink 2009; Stephen Hitchins, *Art as History, History as Art. Jheronimus Bosch and Pieter Bruegel the Elder. Assembling Knowledge not Setting Puzzles*, Turnhout 2014; Norbert Schneider, *Von Bosch zu Bruegel*, Berlin 2015; Joseph Leo Koerner, *Bosch & Bruegel. From Enemy Painting to Everyday Life*, Princeton 2016.

13 Die Gemäldegalerie hat unlängst eine neue Publikation zum *Weltgericht* vorgelegt. Vgl. Nils Büttner u. a., *Jheronimus Bosch in der Akademie der bildenden Künste Wien*, Wien 2016.

Boschs Formensprache jedoch bereits zu Lebzeiten des Künstlers auch südlich der Alpen rezipiert: So dokumentiert etwa Marcantonio Raimondis um 1508 entstandener Kupferstich mit dem sogenannten *Traum Raphaels* in den vor einer nächtlichen Brandlandschaft positionierten Teufelsfiguren die Transposition boschesker Kompositionsprinzipien in die italienische Druckgrafik.¹⁴ Bemerkenswert wäre in diesem Zusammenhang sicherlich auch die Tatsache, dass *alle* besprochenen Quellen den Meister in Zusammenhang mit seinen „*cose fantastiche*“¹⁵ oder dem „*ghespooock en ghedrochten der Hellen*“¹⁶ thematisierten. Indem die frühen Kommentatoren den Künstler also konsequent mit der Darstellung von Diablerien und bizarren Motiven assoziierten, verstärkten sie seine untrennbare Verknüpfung mit diesem bestimmten Spektrum von Inhalten, das auch für seine malerische Nachfolge maßgeblich sein sollte.

Anknüpfend an Dyballa behandelt Johannes Rößler verschiedene Blickweisen auf Bosch in der Kunst und Kunstliteratur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Nachdem der 's-Hertogenboscher Meister mit der veränderten Kunstgeschichtsschreibung des Klassizismus und der Romantik zunehmend in Vergessenheit geraten war, lieferte Carl Justi 1889 die erste fundierte und auf extensivem Originalstudium basierende Auseinandersetzung mit Boschs Werken. Hermann Dollmayer, Gustav Glück, Paul Lafond, Ludwig Baldass und Max Friedländer widmeten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem der Rekonstruktion einer möglichst detaillierten Biografie und versuchten eine erste kritische Eingrenzung des Œuvre. In dieser Schwerpunktsetzung liegt wohl auch die Wurzel der bis heute mit anhaltender Vehemenz geführten Debatte über die Zuschreibung von Boschs Werken, die kulturhistorische Fragestellungen unter Rekurs auf kennerschaftliche, stilistische und naturwissenschaftliche Methoden nur allzu oft in den Hintergrund drängt. In der Zeit nach 1900 wurde der 's-Hertogenboscher Meister jedoch nicht nur von der Kunstgeschichtsschreibung, sondern auch von Künstlern und Literaten wiederentdeckt und verstärkt rezipiert. Aus den zahlreichen populären Biografien dieser Jahre erklärt sich auch die bis heute persistente Darstellung Boschs als isoliert arbeitender Einzelgänger, die den vielfachen Versuchen einer entwicklungs- und kulturgeschichtlichen Einordnung seines Schaffens hartnäckig entgegenwirkt.¹⁷ Mit einer ausführlichen Inhaltsübersicht der Arbeiten Karl von Tolnais und Wilhelm Fraengers macht Rößler schließlich auf die soziokulturelle Bedingtheit jeder wissenschaftlichen Untersuchung aufmerksam: Tolnai versuchte, Boschs Bildwelt auf Basis der etwa gleichzeitig in Wien von Sigmund Freud entwickelten Psychoanalyse zu deuten,

14 Zu Boschs Rezeption in Italien vgl. u. a. Leonard Slatkes, „Hieronymus Bosch and Italy“, in: *The Art Bulletin* 57 (1975), S. 335–345; Bernard Aikema, „Hieronymus Bosch and Italy?“, in: *Hieronymus Bosch. New Insights Into His Life and Work*, hrsg. von Jos Koldeweij, Barbera Van Kooij und Bernard Vermet, Gent 2001, S. 25–32.

15 Lodovico Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi [...]*, 1567.

16 Karel Van Mander, *Het Schilderboeck*, Haarlem 1604.

17 So trug etwa die 's-Hertogenboscher Großausstellung den problematischen Titel *Visionen eines Genies*. Andreas Kilb spricht in seiner Rezension für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* wertend vom „Genie des Malers Hieronymus Bosch im Spiegel seiner Epigonen“. Vgl. *Jheronimus Bosch. Visionen eines Genies*, Ausst.-Kat. Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch 2016, hrsg. von Matthijs IJssink und Jos Koldeweij, Stuttgart 2016; *FAZ* vom 16.11.2016, S. 14.

Fraengers Bezugnahme auf die Diktion des Nationalsozialismus wird im Titel seiner 1947 erschienenen Monografie *Hieronymus Bosch. Das Tausendjährige Reich* deutlich.

Die Zeichnungen

Das Berliner Kupferstichkabinett besitzt gut die Hälfte der heute allgemein als eigenhändig akzeptierten Zeichnungen Boschs. Die Blätter werden von Ina Dinter im Katalogteil ausführlich besprochen und in den Kontext der rezenten Literatur eingebettet. In seinem einleitenden Essay gewährt Holm Bevers einen aufschlussreichen Überblick über Sammlungsgeschichte und Niederländer-Bestände des Kabinetts und hebt den zentralen Stellenwert der Zeichnung innerhalb des Bosch'schen Œuvres hervor. Auf seine prägnante Beschreibung der Eigenheiten von Boschs Zeichenweise folgt eine generelle Diskussion der Problematik von Zuschreibungsfragen auf dem Gebiet der Zeichnungsforschung. Hinsichtlich der kaum jemals signierten und nur höchst selten mit konkreten Gemälden in Zusammenhang stehenden Arbeiten auf Papier ist die Festlegung eines sicheren Ausgangspunktes für die Rekonstruktion des zeichnerischen Corpus schwierig, kennerschaftliche Herangehensweisen sehen sich häufig mit dem Vorwurf der Subjektivität konfrontiert.

Das Berliner Blatt *Das Feld hat Augen, der Wald hat Ohren* stellt neben dem *Baummenschen* (Wien) und dem *Eulennest* (Rotterdam) eines von drei grafischen Hauptwerken Boschs dar und ist die wohl früheste autonome Zeichnung der niederländischen Kunst. Im Zentrum des Blattes präsentiert sich ein Steinkauz vor dem Hohlraum eines großen alten Baumes. Hinterfangen von einem Hain junger Bäumchen und umgeben von vier kleineren Vögeln scheint der Kauz aus dem Bild heraus auf die BetrachterInnen zu blicken. Die beiden links und rechts der Mitte positionierten riesenhaften Ohren und die sieben symmetrisch im Bildvordergrund verteilten Augen beziehen sich rebusartig auf ein zeitgenössisches niederländisches Sprichwort, das angesichts der möglichen Gefahr einer Bepitzelung im übertragenen Sinne zu Diskretion anhält: „*Dat velt heft ogen, dat wolt heft oren, ick will sein, swijghen ende hooren.*“¹⁸ Am oberen Rand des Blattes ist als zusätzliche textliche Ebene ein Zitat aus dem mittelalterlichen Lehrtraktat *De Disciplina Scholarum* angebracht: „*Miserrimi quippe e(s)t i(n)genii se(m)per u(t)i i(n)ve(n)tis et nu(m)q(uam) i(n)veni(en)dis.*“¹⁹ Es ergeben sich somit verschiedene explizite und implizite Oppositionspaare: Statischer Kauz und flatternde Vögel, alter Baum und junge Sprösslinge, vorsichtige Zurückhaltung und ungewollte Beobachtung sowie schöpferische Erfindungskraft und plagiiende Imitation werden einander gegenübergestellt. In Zusammenschau von Text und Darstellung muss das Blatt daher als energischer Aufruf Boschs zu mehr künst-

18 „*Das Feld hat Augen, der Wald hat Ohren, ich will sehen, schweigen und hören.*“ So auf einem 1546 publizierten, gleichnamigen Holzschnitt eines unbekanntes Künstlers. Vgl. Koldewey/Vandenbroeck/Vermet 2001, S. 27.

19 „*Erbärmlich ist derjenige, der stets nur Erfundenes anwendet und niemals das zu Erfindende.*“ Zur Identifikation des Zitates: vgl. Paul Vandenbroeck, „Over Jheronimus Bosch. Met een toelichting bij de tekst op tekening KdZ 549 in het Berlijnsche Kupferstichkabinett“, in: *Archivum Artis Lovaniense. Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden*, hrsg. von Maurits Smeyers, Leuven 1981, S. 151–188.

lerischer Originalität und als gezeichnete Abgrenzung eines etablierten Meisters gegen die ihn kopierenden Künstler der Nachfolge verstanden werden.

Die engere und die weitere Nachfolge

In Erweiterung des von Ausstellungs- und Katalogtitel festgelegten Untersuchungsrahmens auf die Bildwelt des 16. und 17. Jahrhunderts diskutiert Bernd Wolfgang Lindemann in seinem Aufsatz den *Traum oder Schlaf der Vernunft* Francisco de Goyas (1746–1828) als Beispiel einer späten künstlerischen Rezeption Boschs. Vor dem Hintergrund der seit Thomas von Aquin in der scholastischen Tradition geführten Debatte über Träume als Ort dämonischer Aktivität einerseits und als Zeichen göttlicher Intervention andererseits wird das Blatt aus der *Capricho*-Serie als ambigüe Reflexion Goyas über die Grenzen und Möglichkeiten aufklärerischer Ideale interpretiert. Im Kontext des Berliner Katalogs mag der höchst aufschlussreiche Text überraschen und man hätte sich an dieser Stelle vielleicht einen Aufsatz zum kulturgeschichtlichen Kontext der Bosch-Nachfolge gewünscht, die in einer Zeit der anhaltenden militärischen Auseinandersetzungen und tiefgreifenden religiösen Umbrüche sicher ebenso sehr wie Goya seinerzeit zur bildlichen Vermittlerin realpolitischer Diskurse wurde.

Der letzte längere Beitrag widmet sich schließlich fallbeispielhaft einer Kopie von Boschs *Versuchung des Heiligen Antonius* (Lissabon), die 1841 für die Berliner Gemäldegalerie angekauft und im Rahmen einer Diplomarbeit vom Autor des Beitrages, Bertram Lorenz, restauriert wurde. Auf einen kurzen Arbeitsbericht folgen Überlegungen zu den augenfälligen Größenunterschieden zwischen den Flügeln und der Mitteltafel des Triptychons, aus denen Lorenz Rückschlüsse auf die heute verlorene originale Rahmung ziehen kann. Besonders erfreulich ist die geglückte Identifikation der wahrscheinlich ersten Besitzer des Werkes, die ihre Wappen nach der Fertigstellung des Gemäldes in den Niederlanden auf die leer gelassenen Außenseiten malen ließen. Der aus 's-Hertogenbosch stammende und im Zuge der Glaubenskriege ins protestantische Nürnberg geflüchtete Patrizier Heinrich Pilgram (1533–1581) kann überzeugend als früher Käufer nachgewiesen werden. Das dargestellte Wappen ist im Zustand vor der 1577 erfolgten Nobilitierung des Kaufmannes und der damit verbundenen Änderung seiner Insignien abgebildet – in Zusammenschau mit der dendrochronologischen Datierung auf nach 1562 ergibt sich somit eine zeitliche Einordnung des Werkes in die späten 60er oder frühen 70er Jahre des 16. Jahrhunderts. Die Tatsache, dass in der Berliner Kopie die für das Lissaboner Vorbild zentrale Christusfigur in der Bildmitte weggelassen wurde, interpretiert Lorenz vor dem Hintergrund der protestantischen Bilderfeindlichkeit im Sinne einer intendierten Reduktion des theologischen Gehaltes zu Gunsten einer genrehaften Auffassung des Themas. Stand bei Bosch noch die absolute Konzentration des Antonius auf seinen inneren Glauben und eine damit verbundene Vorbildwirkung für die zeitgenössischen BetrachterInnen im Vordergrund, so muss das Pilgram-Triptychon mehr als harmlose Diablerie zur simplen Freude an teuflischen Absonderlichkeiten verstanden werden.

Der Katalog überzeugt durchwegs mit profundem Quellenstudium und rückt die Rezeption Hieronymus Boschs auf höchst verdienstvolle Weise wieder in den Fokus der

wissenschaftlichen Aufmerksamkeit. Nachdem dieses spezifische Feld kunsthistorischer Forschung im Anschluss an Gerd Unverfehrt's umfassende, 1980 publizierte Monografie²⁰ über Jahrzehnte hinweg nahezu unbearbeitet blieb, scheint ihm zum Bosch-Jubiläum 2016 nun wieder ein verstärktes Interesse entgegengebracht zu werden.²¹ Es sind Projekte wie die Berliner Ausstellung, die diesem kulturhistorisch, kunsttheoretisch und rezeptionsgeschichtlich ebenso komplexen wie faszinierenden Kapitel der niederländischen Kunstgeschichte schrittweise zu seinem Recht verhelfen.

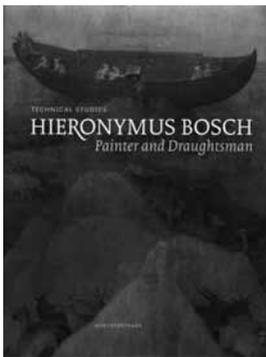
Laura Ritter
Wien

20 Gerd Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Studien zur Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlin 1980.

21 Vgl. u. a. *Schrecken und Lust. Die Versuchung des Heiligen Antonius von Hieronymus Bosch bis Max Ernst*, Ausst.-Kat. Bucerius Kunstforum, Hamburg 2008, hrsg. von Michael Philipp, München 2008; *Beyond Bosch. The Afterlife of a Renaissance Master in Print*, Ausst.-Kat. Saint Louis Art Museum, Saint Louis 2015, hrsg. von Marisa Bass und Elizabeth Wyckoff, Saint Louis 2015; *Hieronymus Boschs Erbe*, Ausst.-Kat. Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden 2015, hrsg. von Tobias Pfeifer-Helke, Dresden 2015.



Mattheijs IJssink, Jos Koldeweij u. a. (Hrsg.); Hieronymus Bosch. Maler und Zeichner; Stuttgart: Belsler 2016; 594 S., 500 meist farb. Abb.; ISBN 978-3-7630-2742-2; € 128



Luuk Hoogstede, Ron Spronk u. a. (Hrsg.); Hieronymus Bosch. Painter and Draughtsman. Technical Studies; New Haven: Yale University Press 2016; 464 S., 450 farb. u. 245 s/w-Abb.; ISBN: 978-0300220155; \$ 150

Das Bosch-Jahr ist vorüber und es hat einiges mit sich gebracht: zwei Filmdokumentationen, zwei große Ausstellungen mit über einer Million Besucher und mehrere kleinere Ausstellungen, zahlreiche Bücher, ein Forschungsprojekt, mehrere Internetseiten bzw. -portale, ein und mehr Kulturfestival(s). Der Kulminationspunkt und Nabel der Bosch-Welt lag in Boschs Heimatstadt 's-Hertogenbosch. In der Fülle der Möglichkeiten sich dem vermutlich größten Unbekannten unter den berühmtesten Malern der europäischen Geschichte nicht wie bisher aus der Sicht der Geistesgeschichte, Stilkritik, Ikonografie, Sozial- und Kulturgeschichte oder rezeptions- und produktionsästhetischer Fragen zu nähern, konzentrierte man sich dort rein auf Ab- und Zuschreibungsfragen. Um möglichst viele Originale nach 's-Hertogenbosch zu locken, ließ man sich ein Restaurierungsprogramm einfallen, das zugleich