

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.

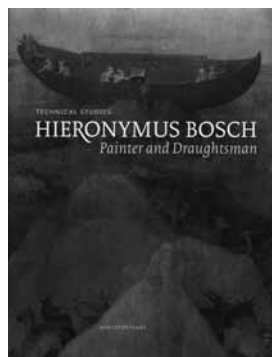
Laura Ritter
Wien

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

der Detailerforschung der Gemälde mithilfe von IRR, Röntgen und hochauflösenden Fotografien dienen sollte (*Bosch Research and Conservation Project*, kurz: BRCP). Gleichzeitig überließ man die kreative Dimension gänzlich den wirklich Kreativen, nämlich den Filmemachern, zeitgenössischen Künstlern, Theaterschauspielern usw. – kurz: einem kaum zu überschaubaren, über mehrere Jahre gestrecktem Begleitprogramm, das den Stadtraum von 's-Hertogenbosch nur so von grotesken, skurrilen und fantastischen Wesen wimmeln ließ.

In dieses Begleitprogramm schien die Ausstellung mit dem verheißungsvollen Titel ‚Visionen eines Genies‘ (Februar bis Mai 2016) gut eingebettet zu sein. Doch wider aller Erwartung wurde in dieser Ausstellung weder dargelegt und erklärt, was ein echter Bosch und was keiner oder wenigstens ein ‚halber‘ (eine Werkstatt-Arbeit) ist, noch was es genau mit dem Genie von Bosch oder mit seinen Visionen auf sich hat. Die Begriffe ‚Genie‘ und ‚Vision(en)‘ hätten durchaus dazu dienen können, dem Interessierten eine inhaltlich spannende und kunsthistorisch adäquate Auseinandersetzung mit dem Maler und seinem Œuvre zu ermöglichen. Doch das hätte bedeutet, nicht nur auf das Marketing zu achten, sondern sein eigenes Vorhaben einer Reflexion und Differenzierung zu unterziehen und diese dem Besucher dann auch noch zuzumuten. Man hielt Bosch aber wohl für zu kompliziert und seine Kunst für zu individuell und subjektiv, also eben für unerklärbar. Entsprechend reduzierte man die didaktische Aufarbeitung auf ein Minimum, knappe Audioguide-Texte, ein Begleitheftchen und wenig stringente Ausstellungskapitel, die entweder auf die Bildinhalte Bezug nehmen, oder auf die Person des Künstlers, zum Beispiel ‚Lebenspilgerschaft‘ oder ‚Bosch als Zeichner‘. Entsprechend ist auch der offizielle Ausstellungskatalog in Form und Inhalt so minimalistisch gestaltet, dass er einem wissenschaftlichen Anspruch nicht gerecht werden kann.¹ Warum zwei Teilkopien des *Gartens der Lüste* am Anfang des Kapitels über das Leben von Christus zu sehen sind, bleibt nur eines von vielen Rätseln. Um die ganze Mystifizierung Boschs noch auf die Spitze zu treiben, waren sämtliche Räume wie in einem Zeichnungskabinett stark abgedunkelt und mit Spots versehen sowie die meisten Werke in Glasvitrinen versenkt. So wurde einem die Beschäftigung mit den Werken an sich, also in ihrer Objektivität, auch noch fast unmöglich gemacht.

Das Marketingversprechen der Ausstellung war es, möglichst viele Bosch-Originale zu zeigen, ja sogar mehr, als bisher jemals in einer Ausstellung (etwa der von 1967 in 's-Hertogenbosch oder der 2001 in Rotterdam) zu sehen gewesen waren. Medienwirksam wurden im Vorfeld Ab- und Zuschreibungen ausgesprochen. Zugesprochen wurden die *Anbetung der Könige* in New York (Metropolitan Museum), das Fragment einer Antonius-Versuchung in Kansas City (Nelson-Atkins Museum), das *Jüngste Gericht* aus Brügge (Groeningemuseum) sowie die Federzeichnung *Höllenlandschaft* (Privatbesitz). Als Werkstatt oder Nachfolger wurden die bisherigen Originale *Sintflut* (Rotterdam, Boijmans), *Steinschneiden* und *Die sieben Haupttünden und die vier letzten*

1 Hieronymus Bosch. *Visionen eines Genies*, hrsg. von Matthijs IJssink und Jos Koldeweij, Stuttgart 2016.

Dinge (beide Madrid, Prado) eingestuft. Dem Urteil für die letzten beiden Gemälde wurde gut begründet – und zurecht – aus dem Prado widersprochen.²

Die Begründung für diese Ab- und Zuschreibungen, d.h. die wissenschaftliche Beweisführung, blieb während der Ausstellung im Dunkeln, da etwa die Publikation *Hieronymus Bosch. Painter and Draughtsman. Technical Studies* erst zum Ende derselben und die Online-Plattform mit digitalisierten Aufnahmen in einer innovativen Darstellungsform ein halbes Jahr danach erschien.³

Selbst jetzt muss sich der Leser die Argumente zusammen suchen, da sich die Autoren mit Floskeln wie: „Stilistisch weichen die beiden Bildtafeln sowohl bezüglich der gemalten Oberfläche als auch der Unterzeichnung von dem ab, was als eigenhändiges Œuvre betrachtet werden muss.“ (389) oder „Die malerische Ausführung dieses Werkes weist so viele Übereinstimmung mit der Arbeitsweise auf anderen Gemälden [Boschs] auf...“ (278).

Ein interessantes Fallbeispiel für die Neuzuschreibungen ist das Triptychon mit dem *Jüngsten Gericht* aus Brügge (Kat.-Nr. 16, 278). Die Begründung wurde soeben zitiert, konkrete Belege fehlen. In den beiden Publikationen und der genannten Online-Plattform sind zwar viele Details zu finden, die gelegentlich auch durch parallele Abbildungen mit ähnlichen Bildmotiven in anderen Bosch-Werken verglichen werden. Die vorgelegten Vergleiche reichen jedoch nicht, um das Triptychon Bosch zuzuschreiben. Es viel plausibler, diese Arbeit einem Werkstattmitarbeiter zuzuschreiben.

Gegen eine Zuschreibung an Bosch spricht, dass das Brügger Triptychon zahlreiche Bildmotive aus drei anderen Triptychen Boschs aufgreift, nämlich aus dem *Garten der Lüste* und dem *Heuwagen-Triptychon* in Madrid sowie dem *Jüngsten Gericht* der Wiener Akademie der Künste. Beim letzten Werk ist sogar die Anordnung der Bildmotive auf der Mitteltafel identisch. Diese Art der Wiederholung im Sinne eines Zitats oder einer Paraphrase ist auch von anderen Triptychen der Werkstatt Boschs bekannt, nämlich dem *Ecce Homo* in Boston und dem *Hiob-Triptychon* in Brügge (Kat.-Nr. 23 und 24). Die Wiederholungen von Bildmotiven, sonst charakteristisch für Werkstattarbeiten Boschs, sollen nun originäre Boschs sein?

Auffällig am *Jüngsten Gericht* in Brügge ist, dass sich die wenigen Pentimenti, die überhaupt zu finden sind, auf den nur in der Unterzeichnung angelegten Gottvater oben auf dem linken Innenflügel sowie die korrigierten Darstellungen von Christus als Weltenrichter und Paradiesbrunnen beschränken. Im Bereich der grotesken Figurenerfindungen kommen Pentimenti in diesem Triptychon praktisch nicht vor, während sie bei den anderen drei genannten Triptychen Boschs und auch in seinem Antonius-Triptychon verhältnismäßig am häufigsten und zahlreichsten sind. Die Schlussfolgerung kann nur sein, dass das *Jüngsten Gericht* in Brügge nach dem *Heuwagen* entstanden ist, also nach 1510.

2 *Bosch. The 5th Centenary Exhibition*, Ausst.-Kat. Museo del Prado, Madrid, hrsg. von Pilar Silva Maroto, Madrid 2016 (Besprechung des Katalogs in diesem Heft, S. 41–48)

3 <http://boschproject.org/#/>

Schaut man sich die Malweise an einem Detail an, z.B. am Rind mit dem behelzten Reiter unten auf der rechten Innentafel von *Heuwagen-Triptychon* und *Jüngsten Gericht* in Brügge, so wird klar, dass es sich um unterschiedliche Maler handeln muss. Selbst wenn man die Größenunterschiede im Original hinzunimmt (was in den BRCP-Dokumentationen ignoriert wird), dann wird klar, dass dieses Bildmotiv im *Heuwagen* wesentlich plastischer, differenzierter, räumlich und anatomisch korrekter gemalt ist als im *Jüngsten Gericht* in Brügge. Diese Beobachtung kann man auf weitere Details ausdehnen. Der Maler des *Jüngsten Gerichts* in Brügge imitiert Boschs Malweise, doch in der Malschicht ist er sehr flüchtig, Flächen und besonders Höhungen sind sehr rasch mit pastosen Strichen aufgetragen. Alles wirkt auf den Fernblick akkurat gemalt, aus der Nähe aber eher verwaschen. Doch Bosch malt wo er zeichnet und zeichnet wo er malt. Die Konturen und die Binnenzeichnung seiner Bildmotive sind meist sehr zart, aber doch deutlich und klar.

Auch die Signatur auf dem Triptychon in Brügge belegt nicht, dass es von Bosch gemalt wurde, sondern nur, dass es in Boschs Werkstatt entstand, ohne Aussage über den Anteil Boschs zu geben. Das *Jüngste Gericht* in Brügge ist im Verhältnis zum *Jüngsten Gericht* in Wien als Superatio oder Aemulatio zu sehen – es ist eine wett-eifernde Nachahmung mit dem Ziel der Überbietung. Denn seltsam ist in diesem Triptychon, dass es keine von den Toten Auferstehende und keine auserwählten Seelen gibt, die von Engeln in den Himmel geleitet werden. Der anteilige Überhang der Höllenszenen ist also noch stärker (bzw. absolut) als in Boschs Wiener *Jüngstem Gericht*, wo er für ein Tafelgemälde schon sehr einseitig ist.

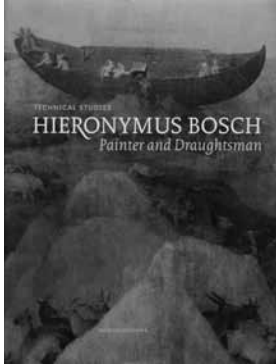
Es offenbart sich das Problem der Verabsolutierung der Morelli-Methode, nur anhand von charakteristischen Details Ab- und Zuschreibungen vorzunehmen. Zu oft begnügen sich die Autoren mit Ähnlichkeiten von Motiven und Malweise, ohne dass die Ähnlichkeiten schon eine Identität mit Bosch belegen könnten. Doch klar wird auch durch das Material des BRCP, dass die Unterzeichnung bei Bosch sehr variabel ist und in wechselseitiger Abhängigkeit mit der Malschicht steht, z.B. sehr ausführlich im *Geizhals* (329), durch die Malschicht sichtbar und wohl als Teil ihrer gedacht ist.

Jedes Bosch-Gemälde weist eine gewisse Varianz in der Unterzeichnung auf, das heißt, in der Menge der Schraffuren, der Genauigkeit und Feinheit oder Verschwommenheit (beziehungsweise ‚Wässrigkeit‘) der Unterzeichnung sowie der Menge und Art der Korrekturen. Dieser Varianz gehen die Autoren aber nicht nach. Ferner wäre zu fragen, welche Teile der Unterzeichnungen nicht von Bosch, sondern von einem Werkstattmitarbeiter ausgeführt worden sein könnten. Nicht erörtert wird, inwieweit die Mitarbeiter den Malstil Boschs imitierten. So entsteht letztlich der Eindruck einer persönlichen Wertung, ja eines Geschmacksurteils des modernen Betrachters, der die Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit eines Bildes mit dem vergleicht, was er für typisch für den Meister hält.

So sehr die Konzentration auf die kunsttechnologische Methode begrüßenswert und notwendig ist, so ist es doch sehr bedauerlich, dass man ikonografische, kunsttheoretische und ästhetisch-rezeptive Fragen weitgehend zur Seite geschoben hat. Die Kreativität bzw. das Innovative und Inventive Boschs, das den Kern seiner Kunst

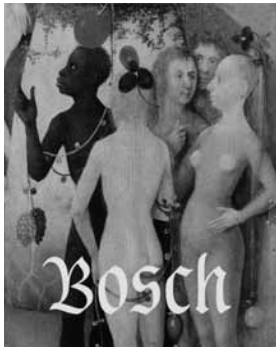
und seiner Popularität ausmacht, werden nicht weiter erforscht. Das Künstlerische wird auf das rein Handwerklich-Technische und damit auf das vermeintlich positivistisch Erforschbare reduziert. Doch selbst hier bleibt die Systematik und Methodik im Ansatz stecken.

STEFAN FISCHER
Remagen



Bosch Research and Conservation Project (Hrsg.); Hieronymus Bosch. Painter and Draughtsman. Catalogue Raisonné; Brüssel: Mercatorfonds 2016; 608 Seiten, 730 farb. Abb. u. 120 s/w-Abb; ISBN: 978-0300220148; \$ 150

Pilar Silvia Maroto (Hrsg.); El Bosco. La exposición del V centenario/Bosch. The 5th Centenary Exhibition (Ausst.-Kat. Museo Nacional del Prado, Madrid, 31. Mai bis 11. September 2016); Madrid: Museo Nacional del Prado 2016; 396 S.; ISBN: 978-0500970799; € 45



Hieronymus Boschs 500. Todesjahr hat uns in mehreren Gedenkveranstaltungen und Projekten die zeitlose Faszination seiner Kunst bewiesen. Im musealen Bereich kulminierten die Feiern in zwei Großausstellungen: Zuerst präsentierte das Noordbrabants Museum in 's-Hertogenbosch, der Geburtsstadt des Künstlers, die von dem niederländischen Bosch Research and Conservation Project (BRCP)¹ kuratierte Ausstellung ‚Jheronimus Bosch – Visions of a genius/Hieronymus Bosch – Visions of Genius‘ (13. Februar bis 8. Mai 2016). Das Museum zählte 421.700 Besucher. Danach präsentierte das Madrider Museo Nacional del Prado die Ausstellung ‚El Bosco. La exposición del V centenario/Bosch. The 5th Centenary Exhibition‘ (31. Mai bis 25. September 2016), die beinahe 600.000 Besucher verzeichnen konnte.

Wie den Untertiteln der beiden Ausstellungen zu entnehmen ist, hoben die Spanier das Gedenkjahr hervor, während die Niederländer das Genie des Malers, seine geistige und innovative Leistung in den Vordergrund stellten. Das BRCP vollzog damit eine Schwerpunktverschiebung weg von der Vorstellung von Bosch als Team

1 Das interdisziplinäre Team setzte sich aus acht Personen zusammen. Matthijs IJssink, Jos Koldeweij, Hanneke Nap und Ron Spronk, alle drei an der Radboud Universiteit Nijmegen tätig, übernahmen den kunsthistorischen Teil, Luuk Hoogstede den restauratorischen. Rik Klein Gotink und Daan Veldhuizen übernahmen die fotografische Digitalisierung und Robert G. Erdmann die Programmierung der digitalen Bildverarbeitung und Präsentation.