

- 1 Daniela HAMMER-TUGENDHAT, *Hieronymus Bosch. Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien*, (*Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, 58), München 1981.
- 2 Laurinda S. DIXON, *Alchemical imagery in Bosch's Garden of delights*, (*Studies in the fine arts. Iconography*, 2), Ann Arbor (Mich.) 1981.
- 3 Dirk BAX, *Hieronymus Bosch and Lucas Cranach, two last Judgement triptychs. Description and exposition*, übersetzt von M. A. BAX-BOTHA, (*Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde*, n. s. 117), Amsterdam 1983
- 4 Walter S. GIBSON, *Hieronymus Bosch. An annotated bibliography (Reference publications in art history)*, Boston (Mass.) 1983

1.

Hammer-Tugendhats Arbeit ist ein minutiös argumentierender, mit zahlreichen Anmerkungen versehener Text, der ein hohes Maß an Aufmerksamkeit verlangt und verdient. Der Ausgangspunkt der Verfasserin lautet: Eine Ursache des Mangels an übereinstimmenden Interpretationen der Bosch'schen Gemälde ist das Beiseitelassen einer »historischen Situierung in der Bildtradition« (S. 7). »Ohne dies muß jede Deutung ahistorisch und subjektivistisch bleiben« (ibidem).

Die Analyse der Bosch'schen Darstellungsprinzipien und Ausdrucksmittel und ihrer stilistischen und ikonographischen Neuerungen (S. 10) leitet bereits zur inhaltlichen Interpretation, womit vorausgesetzt ist, daß die visuelle Erscheinung aus sich heraus die Deutung ermöglicht. Durch die Verwendung heutiger Begriffe und ihrer Konnotationen gerät H. T. jedoch in die Gefahr eines ahistorischen Verfahrens. Eine »historische Interpretation der Gestaltungsprinzipien« vorausgesetzt, wäre vor allem die damalige Kunsttheorie in den Niederlanden zu erforschen gewesen.¹ Diese ist jedoch bislang unbekannt, einerseits wegen des Mangels an expliziter theoretischer Traktate, andererseits durch die atheoretische Einstellung der die niederländische Kunst des 15. Jahrhunderts untersuchenden Kunsthistoriker. Zweifellos aber ließen sich *implizite* Behauptungen über Kunst und vielleicht auch spezifische Traktate bei gezielter Suche finden.²

Zudem würde man gerne mehr über die Art und Weise wissen, in der Zeitgenossen (aus welchem Milieu?) Boschs Figurationen betrachtet haben können. H. T.'s Beobachtungen dagegen entspringen nur eigenen Eindrücken, die als Absichten Boschs auftauchen. H. T.'s Theorie entspricht, kurz zusammengefaßt, Marshall Mac Luhans *the medium is the message*. Wie eine Kritik am eigenen Vorgehen klingt daher H. T.'s Erklärung: »Für ein tieferes historisches Verständnis von Boschs Werk ist es allerdings unerlässlich, die realen gesellschaftlichen Verhält-

nisse seiner Zeit zu analysieren« (S. 10). Auf die Lösung des hier Angesprochenen hat die Kunstwissenschaft vor allem mit zwei »Methoden« reagiert: entweder, indem die »Verhältnisse« im Sinne der Autonomie der Kunst, des *omnis cultura ex cultura* aus der »Basis« in den »Überbau« verlagert wurden, oder indem die Kunst im Sinne der Widerspiegelungstheorie begriffen wurde,³ die in der Diskussion um den literarischen Realismusbegriff eine bedeutsame Rolle gespielt hat. Ihr relativ starrer theoretischer Rahmen⁴ erweist sich jedoch vor allem für die Werke der bildenden Kunst als wenig tauglich, die – mehr noch als die Literatur – schon aufgrund ihrer Materialität eine eigene Rolle, die sich auf bloße Widerspiegelungen nicht beschränkt, zu spielen und eigene ideologische Leistungen zu formulieren vermögen.⁵

Der größte Teil von H. T.'s Studie geht von der Prämisse aus, daß jeder Künstler auf Quellen seines eigenen Mediums (d. h. Bilddarstellungen) zurückgreift (u. E. geht dies für Bosch nicht auf): jede Untersuchung müsse von dem »genuin ästhetischen Mittel« ausgehen. Solche Erforschungen sollten mit »dem ästhetischen Medium gerecht werdenden Methoden« (S. 9) ausgeführt werden, um Ikonographie, Stilprinzipien und Bildtraditionen zu erläutern. Von diesem Prinzip abzulassen, kommt für H. T. einer Bankrotterklärung der »eigentlich kunsthistorischen Methoden« gleich (ibidem). Die Frage, ob man zu Boschs Zeiten sein Werk als ein *ästhetisches* Medium sah, wird von ihr jedoch nicht gestellt. Bax wies schon 1948 darauf hin, wie unsere »tijdgenoten dreigen eenzijdig aesthetisch te beschouwen, wat Jeroens geslacht meer ethisch opvatte«.⁶ Ungeachtet solcher Überlegungen behauptet die Verfasserin zur Verteidigung (des Studiums) der Form, daß eine sich verselbständigende Ikonologie »zu einer vollständigen Abstraktion vom ästhetischen Medium und, durch die einseitige Konzentration auf das Thema, zu einer Mißachtung der Dialektik von Form und Inhalt« führt: »Will man . . . den Inhalt eines Werkes begreifen, müssen die konkrete Gestaltung und das Verhältnis von Form und Thema . . . berücksichtigt werden« (S. 8). Die Verfasserin führt eine Reihe von Parallelen zwischen Form und Inhalt an, wobei in beiden Fällen auf die Erneuerungen hinsichtlich der Tradition hingewiesen wird (S. 110–113), was aber wieder auf eine Art intraartistischer Widerspiegelungstheorie hinausläuft und uns in der Erklärung und Deutung von Boschs Werken kaum weiterbringt.

Weil der Schwerpunkt auf der Einordnung in einer künstlerischen Tradition liegt, beschränkt H. T. sich vor allem auf das Frühwerk Boschs (S. 10). Dieser Standpunkt geht von der Prämisse der definitiven Beeinflussung während der Bildungsjahre und des gradlinigen Verlaufs der späteren Produktion aus. Der erste Teil des Buches ist der Ikonographie der Frühwerke gewidmet: das Tischblatt in Madrid, vier religiöse (*Epiphanie* von Philadelphia, *Hochzeit zu Kana* von Rotterdam, *Ecce Homo* von Frankfurt, *Kreuztragung* von Wien) und zwei profane Gemälde (*Zauberünstler* von St. Germain-en-Laye, *Steinschneidung* von Madrid). Die letztgenannten Werke werden dann in die allgemeine Entwicklung eingereiht. Die Verfasserin geht für die Abgrenzung des Frühwerks auf Tolnay und die

spätere Bosch-Forschung zurück. Wir betrachten das als einen zweifelhaften Ausgangspunkt; an anderer Stelle haben wir auf den unwissenschaftlichen und unhaltbaren Charakter *aller* Bosch-Chronologien hingewiesen.⁷

Bei der Analyse des *Tischblattes* weist H. T. darauf hin, daß Boschs Darstellung der Hauptsünden durch *Sünden* anstelle von Sündenpersonifikationen keine Erneuerung ist. Als Beispiele werden vor allem Handschriftillustrationen herbeigeführt (S. 13–16). Ihre Schlußfolgerung, daß der szenische Aufbau des Hauptsündenthemas vor allem in niederländischen oder niederländisch beeinflussten Werken auftritt, und daß das Neue bei Bosch die Transposition profaner Themen aus der Buchillustration in die Tafelmalerei ist, ist bestreitbar. Sie geht an den deutschen Dekalogbildern in der Tafel- oder Monumentalmalerei des 15. Jahrhunderts vorbei.⁸ Für die Höllendarstellung merkt H. T. an, daß die am Ende des 15. Jahrhunderts auftretende Systematisierung der Höllenstrafen (jede Todsünde mit ihrer spezifischen Strafe) neu ist (S. 26–7). Eine Hölle z. B. im *Duomo* van San Gimignano aus dem 14. Jahrhundert jedoch zeigt ebenfalls jede Hauptsünde (durch eine Beischrift identifiziert) mit ihrer eigenen Bestrafung, exakt wie auf Boschs Tischblatt.⁹

Für die Totenbetszene kann die Verfasserin treffende Vorläufer aus nordniederländischer Miniaturkunst benennen (S. 34–7). Bei der Ikonographie der religiösen Werke akzentuiert H. T. den Einfluß Bouts auf die *Epiphanie* in Philadelphia, u. E. wohl zu unrecht (S. 37–8). Bax hat schon früher auf die Einflüsse, welche dieser Komposition unterlag, hingewiesen.¹⁰ Für die *Hochzeit von Kana* hätte die Verfasserin Sterlings Dissertation benutzen können.¹¹ Sie deutet auf das Seltsame der Ikonographie hin und nennt als einzige Parallele für den profanen Akzent eine niederdeutsche Tafel in Brunn (S. 39), ohne darauf näher einzugehen. Andere Beispiele sind jedoch vorhanden.¹²

Für die *Steinschneidung* weist H. T. zu Recht darauf hin, daß das Verhältnis zwischen Arzt und Patient im 15. Jahrhundert satirisch dargestellt werden konnte, z. B. in einer Handschrift des *Renner*s aus dem Jahre 1419 und von Henri Baude am Ende des Jahrhunderts (S. 49–50). Diese Spur wird sofort verlassen, um darzulegen, daß es bei Bosch um eine Sprichwortillustration geht; während bei anderen Sprichwortdarstellungen das Bild genau mit der Redensart übereinstimmt (jedes Element ist visualisiert), sei dies bei Bosch nicht der Fall. Dies trifft u. E. nicht zu, weil die Beischrift *Meester snyt die keye ras, myne name ist lubbert* Das eben kein Sprichwort darstellt. Das Distychon verdeutlicht nur die Torheit des Protagonisten, indem es seine Wünsche kenntlich machen läßt.¹³ Nachher setzt H. T. die vielen Bedeutungen, die Kunsthistoriker bestimmten Elementen/Symbolen (z. B. Buch, Trichter) beilegen, nebeneinander und ermahnt zur Vorsicht. Alle Interpretationen werden hier als *gleichwürdig* auf eine Reihe gesetzt, als sei die ikonologische Deutung ein freibleibendes Spiel, das nicht zu zwingenden Ergebnissen führen kann.

In den Kapiteln 2 bis 5 geht es, wie schon angedeutet, vor allem um die persön-

lichen Intentionen Boschs.¹⁴ Für das Problem der Verlässlichkeit und Entidealisierung (Kap. 6) möchte H. T. die Quellen bei dem Meister des Turiner Stundenbuchs und dem früheyckischen Kreis, wovon auch der Meister der *Virgo inter Virgines* geprägt worden sei, finden. Parallelen mit den karikaturhaften, häßlichen, groben Physiognomien bei Bosch sind jedoch vor allem in der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts auffindbar, und, in kleinerem Maße, in peripheren Schulen z. B. des nordfranzösischen Gebietes.¹⁵ Übrigens hätte H. T. für das Problem des Häßlichen die fachspezifische, mittelalterliche Texte verwertende Literatur benutzen können.¹⁶ Über die Frage der Chronologie (Kap. 7) ist bereits das Nötige gesagt worden. Das folgende Problem von Boschs künstlerischer Herkunft (Kap. 8) wird von H. T. vergleichsweise einseitig behandelt. Ihr zufolge ist fast alles auf den Meister des Turiner Stundenbuchs, und auch auf die Van Eycks und die Utrechter Miniaturisten des zweiten Viertels des 15. Jahrhunderts zurückzuführen. H. T. behauptet (S. 100), das Verhältnis von Bosch zur früheyckischen Kunst sei noch nicht erforscht. Hier ist erkennbar, daß sie Bax, der in seiner *Ontcijfering*¹⁷ minutiös die Bosch prägenden Einflüsse untersuchte, und dabei auch der eyckschen Kunst seine Aufmerksamkeit schenkte, nicht gebührend beachtet hat. Wo H. T. nur Interesse für den Einfluß des Meisters des Turiner Stundenbuchs hatte, war Bax in seinen Nachforschungen weitaus vielseitiger. Das Kapitel 9, »Inhaltliche Aspekte der Gestaltungsprinzipien«, betont die »Verunsicherung« des Betrachters als Grundtendenz von Boschs Kunst, den Doppelsinn und Zweifel und den die mittelalterlichen Banden zersprengenden Subjektivismus:¹⁸ Typisierungen im Sinne des *Verlusts der Mitte* Sedlmayrs, die seit 1945 im Diskurs über Literatur und Kunst gang und gäbe gewesen sind. Als soziologisches Gegenstück werden im nächsten Kapitel vor allem die stürmischen und revolutionierenden Aspekte von Boschs Zeit behandelt: Ökonomische Verschiebungen und ihre sozialen Folgen wie Ständeantagonismus, Bettelei, antikirchlicher Widerstand, Mystizismus, Subjektivismus, Ketzerei, Inquisition und Hexerei, Diffamierung der Frau (S. 116–127). Alle Stereotypen der populärwissenschaftlichen Literatur über Boschs Zeit¹⁹ werden hier nochmals aufgeführt. Damit wird »Boschs Stellung zu den Problemen seiner Zeit« (S. 128–135) auf zu dünnem Boden ausgebreitet; entsprechend Rosemarie Schuders Buch²⁰ wird Bosch ein kritischer und progressiver Demokrat, verbunden mit kleinbürgerlich-plebeischen, sozial-religiösen und antiklerikal-ketzerischen Tendenzen (S. 133). Dies alles stützt sich eher auf persönliche Konjekturen als auf objektive Analyse. Fast alle diese von der Verfasserin befürworteten Thesen (S. 128–135) sind in diesem Sinne zu katalogisieren. Über Bosch wird folgende Charakteristik gegeben:

- 1 Sympathie für die Armen (aufgrund des *Landstreichers* von Rotterdam und desselben auf der Außenseite des *Heuwagens*)
- 2 Gegen den Habsburgischen Unterdrücker (aufgrund des Doppeladlers auf der *Dornenkrönung* in El Escorial.²¹)
- 3 Antiklerikal (Grund: die Geistlichen in Boschs Höllenszenen),²² antiinquisito-

risch (Grund: u. a. der Beuteldieb auf dem *Zauberkünstler* sei ein Dominikaner)²³ und gegen die Hexenverfolgung.²⁴

4 Kein Humanist.²⁵

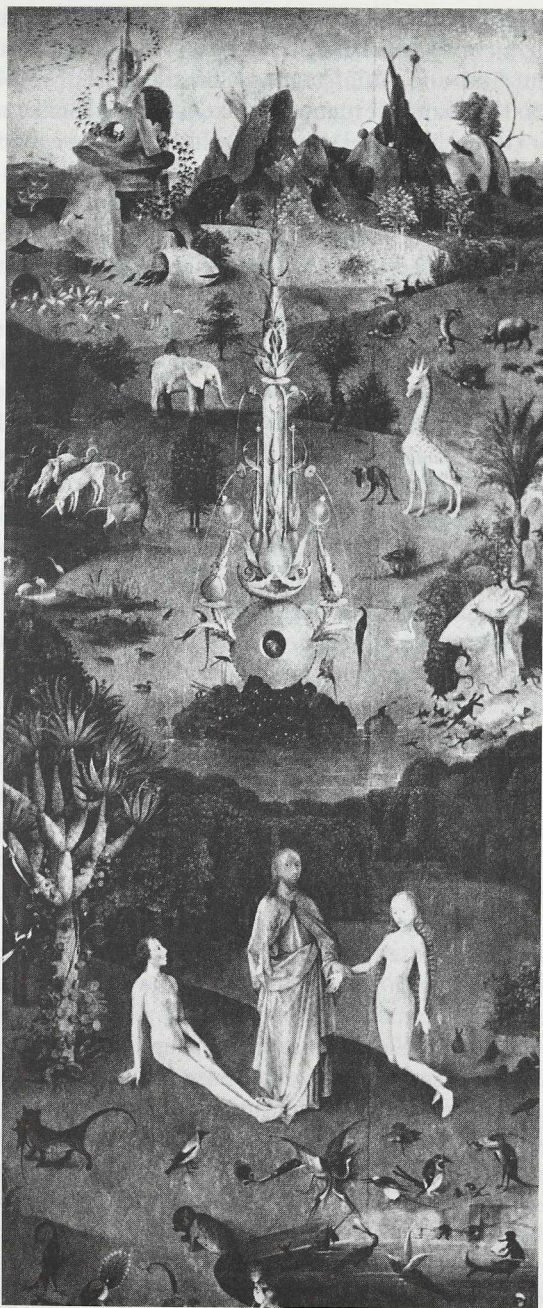
5 Kein Mitglied einer Sekte, aber mit heterodoxen Auffassungen (S. 138).²⁶ Das heißt: der Stereotypus des mit dem unterdrückten Volke solidarischen Künstlers.²⁷ Wir meinen, dies stehe in geradem Widerspruch zu dem historischen Tatbestand.²⁸

2.

Das zweite hier zu besprechende Werk versucht den sogenannten *Garten der Lüste* anhand der *all-inclusive alchemical theory* zu erklären (s. 79). Dixon gründet das Verhältnis Bosch/Alchimie durch ihre These, daß *pharmacy was the family profession of Bosch's in-laws* (S. 3). Aber nur der Vater von Aleyt van de Meervennes Großmutter (mütterlicherseits) war Apotheker!²⁹ Wir vermögen nicht einzusehen, wie Bosch mit ihm in Kontakt hat stehen können. Dixons Abriß von Boschs intellektuellem Milieu (S. 6–7) überakzentuiert die *Devotio moderna*, von der sie zudem ein fragwürdiges Bild gibt: *the members of the D. M. were in fact obliged to become scholars. . . They were the top scholars in the Low Countries* (s. 6). Sie stützt sich dafür auf die überholte Meinung Hymas.³⁰ Weiter betrachtet sie 's-Hertogenbosch als *a town dominated by the D. M.* (s. 7) und – mindestens übertrieben³¹ – Bosch als *a part of the thriving intellectual atmosphere of his. . . town* (s. 7), obwohl dafür nicht der mindeste Beweis geliefert wird.

Wir besprechen paradigmatisch das Kapitel über den linken Flügel des sogenannten *Gartens der Lüste*. Die Alchimie geht Dixon zufolge von der Sexualisierung des gesamten (auch unorganischen) Kosmos aus. Die Stoffe oder Substanzen müssen durch die Bearbeitung eine mystische Hochzeit erleben, eine *coincidentia oppositorum*, aus der das Elixier oder der *lapis* entstehen würde.

Die Hochzeit des ersten Menschenpaares wurde als Metapher dieses Vorgangs verwendet; die Frucht dieser Ehe war der *filius philosophorum*, *compared to Christ who, as God in earthly guise, was both the father and the son of Man. . . In Bosch's scene, Christ/Mercurius blesses the union of his parents who are also his children* (S. 16). Auf die Identifizierung mit Merkur weist die »ungewöhnlich« rote Farbe des Antlitzes Christi und seines Kleides hin (ibidem). Bax erwähnt jedoch andere »gewöhnliche« Bildparallelen oder sonstige Quellen.³² D. weist dann auf arabische und griechische alchemistische Traktate hin, in denen über *that male who is the son of the red slave with his fragrant wife* die Rede ist, und verbindet eigenmächtig (nicht aufgrund der Alchimie) diesen Sklaven mit dem leidenden Christus (aufgrund von Isaias, 52, 14). Christus wurde in der Alchimie auch mit dem Endergebnis der chemischen Bearbeitung verglichen: er war also das *alpha* und *omega*, das universelle Heilmittel. Diese »Identifizierung« beruht eigentlich nur auf subjektiven Assoziationen und unpräzisen Wahrnehmungen. So besteht Christi Mantelverschluß nicht aus zwei konzentrischen Zirkeln, dem Zeichen für



Hieronymus Bosch,
Garten der Lüste
(linke Innentafel),
Madrid, Prado

»Gold«: Es geht um eine (ovale?) Reliefbrosche mit einer Vertiefung in der Mitte. D. sieht den Zirkel als Anspielung auf den zyklischen Aspekt des Destillierens, auf Tod und Auferstehung Christi, und auf seine Rolle als Anfang und Ende (S. 17). Dafür werden jedoch kein Beweis und keine Quelle beigebracht.

Der dreiköpfige Vogel am runden Pfuhl *recalls* den Phoenix. Die gleichartigen Vögel in den alchimistischen Texten (siehe Abb. 10–11) sind fast identisch mit heraldischen Adlern, ähneln aber Boschs Kreatur nicht im mindesten. Desungeachtet gibt D. eine esoterische Deutung dieses Tieres, das u. a. auf die Trinität hinweisen würde (S. 18). Weiter behandelt D. die Bäume im Irdischen Paradies. Vom Drachenblutbaum (*Dracaena draco*) werden die heilenden Kräfte beschrieben (S. 19). Er ist (deshalb?) der Baum des Lebens, um den sich ein Schlinggewächs mit weißen und roten Trauben wickelt. Dies kann kaum zutreffen: Die phantasievolle Kletterpflanze hat ovalrunde Blätter ohne die typische Weinrankenform. Damit fällt der Rest von Dixons Theorie: Es geht nicht um das Lebenselixier (alchimistisch dargestellt als weiße und rote Trauben) und nicht um den Destillierungsprozeß (als Weinrebe); die »Trauben« weisen nicht auf Christi Opfer, seine Rolle als universeller Heiler, und den Transmutationsprozeß im Dienste der Arzneianfertigung hin, und die Traubensorten spielen weder auf die *coniunctio oppositorum* (weiblich – männlich) (*Luna-Sol*), noch die Transmutation an. Letztgenannte wird beherrscht von der »zweifarbigen« Luna, die übrigens auch in der Mondsichel am Brunnen anwesend ist (S. 19) (weiße und rote Trauben hängen auch über dem Arm einer schwarzen Afrikanerin im Winkel unten rechts des Mittelstücks: cf. S. 42 und Abb. 97, 99, 100). Stärker stilisierte weiße und rote Trauben hängen an einer Schnur über dem Arm des Mohrenkönigs auf der Madrider *Anbetung*; dieses Element kommt also öfters bei Bosch vor. Bax hatte angeführt, daß die Szenen und die Samenfrüchte auf dem Mantel des Mohrenkönigs auf die unkeusche Einstellung desselben und *per extensionem*, der Heiden anspielen. Auch dem in einer roten Kugelfrucht pickenden Vogel, einem oft hervortretenden Motiv aus dem *Garten der Lüste*, begegnet man neuerlich im Geschenk in der Hand der genannten Person. Weil in der Volkssprache und -symbolik (und anscheinend auch bei Bosch) Früchte oft sexuelle Symbole sind, ist es u. E. ver-schrieben, den Konjunktionssymbolwert ausschließlich auf die Alchimie zurückzuführen.

Der von einer Schlange umwundene Palmbaum ist für D. der Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen (S. 19–20); mit Hilfe eines Zitats von Bartholomeus Anglicus und Albertus Magnus betrachtet sie ihn als Phoenixpalme, Symbol der Fruchtbarkeit. Dieser Text wird jedoch nicht zitiert, so daß uns der Beleg entgeht, und damit bleibt auch die Funktion des Phoenixbaumes fragwürdig, die Assoziation mit dem ewiglebenden Phoenix (mit dem der alchimistische Kenntnisbaum verglichen wird) und mit Christus vorzubereiten.

Den organischen Brunnen im Zentrum vergleicht D. mit alchimistischen Baumbrunnen, obwohl es auf den angegebenen Abb. 4 und 5 um im Wasser stehende

Bäume geht, nicht aber um Brunnen. Nur die Krönung des Springbrunnens auf Abb. 19 ist vegetalisierend. Die Ähnlichkeit von Boschs Springbrunnen mit dem Entwurf einer spätgotischen Monstranz (Abb. 20) genügt D., um Boschs Konstruktion als eine Anspielung auf die Eucharistie zu betrachten. Indem Bosch die Eule – für D. ein Weisheitssymbol – anstelle der Hostie malt, Bosch *sanctifies the art of alchemy and dedicates his art of painting to it* (S 21) (Sic!). Jedem, dem die äußerst komplexe Eulensymbolik³³ bekannt ist, wird die wahllose Eigenmächtigkeit dieser Deutung (Eule als Sinnbild der Weisheit und Alchimie) deutlich sein. Schließlich kommt D. zu einer auf den ersten Blick interessanten Beobachtung: Der dunkle, »schmutzige Haufen« am Brunnensockel enthält Edelsteine und wird als die *prima materia* aufgefaßt. Diese sei als höchst verächtlich (vor allem von den Laien) und zugleich als sehr achtenswert betrachtet worden; auf ihr ruht das ganze *opus*. Deshalb (dieser kausale Zusammenhang entgeht uns) sei diese Konstruktion der Brunnen der Wissenschaft/Kenntnis und aller Vollkommenheit (S. 21). Nun kann man die Anwesenheit der Edelsteine am Brunnen wohl anders erklären,³⁴ aber die Kombination mit dem »schmutzigen Haufen« ist doch auffällig. D. erwähnt jedoch keine Parallele in der alchemistischen Ikonographie der *prima materia*, so daß der Verdacht, es würde hier eine persönliche Interpretation gegeben, nicht vermieden werden kann. Im übrigen kann man strukturell gesehen mit Disons These wenig anfangen. Warum würde Bosch hier solches mitteilen? Ist dieses Element mit Boschs *message* auf diesem Triptychon und/oder anderen Werken vereinbar?

Annehmbar ist Dixons These, daß die zahllosen das Wasser verlassenden Kriechtiere und Monstra der Lehre der spontanen Generierung entsprechen (S. 21–22). Tatsächlich war man von der Entstehung der niedrigen Fauna aus Schlamm und Fäulnis überzeugt. Diese Lehre beschränkte sich gleichwohl nicht auf die Alchimie, sagt also nichts über eventuelle alchemistische Quellen aus. Ebenfalls richtig ist die Parallele einer Anzahl dieser Monstra mit Geschöpfen in den *Hortus sanitatis*-Editionen (S. 22–23); auch dies aber bringt uns der Alchimie nicht näher.

Vor alchemistischem Hintergrund analysiert D. auch die phantastischen halb-artifiziellen Konstruktionen/Berge (*furnaces, vessels, egg*) und die Vögelschwärme (*gasses*).³⁵ Das Triptychon im Ganzen sei eine Allegorie des zyklischen Prozesses (Konjunktion – Multiplikation – Putrefaktion – Purifikation), eine Widerspiegelung des ewigen Naturrhythmus und Gottes Schöpfung; solcher Prozeß hätte die Erfindung eines zur Schöpfung eines neuen Paradieses *diensthaften* Lebens zum Ziel.³⁶ Da diese überkuppelnde alchemistische Deutung mit der »traditionellen« Erklärung des Mittelstücks nicht unvereinbar sei (S. 74), ergäbe sich ein mehrdeutiger Sinn. Wir möchten hier einige Bedenken äußern.

1. Ein beträchtlicher Teil der Bosch-Forschung wird von D., ohne nähere Begründung, nicht konsultiert.³⁷

2. Gesicherte soziologische Nachforschungen über die Alchimisten, auf denen

aufzubauen wäre, fehlen. Wer waren sie, aus welcher gesellschaftlichen Schicht kamen sie?³⁸ Gab es Alchimisten unter dem Bürgertum der großen und mittelgroßen Städte in den Niederlanden?

3. Zwischen den unterschiedlichen, als alchimistisch interpretierten Szenen ergibt sich kein struktureller Zusammenhang.

4. Zahllose alchimistisch gedeutete Elemente kommen auch auf anderen Bosch-Werken vor.³⁹ Ist der sogenannte *Garten der Lüste* ein alchimistisch zu deutendes Gemälde, so gilt dies für das ganze Bosch-Oeuvre. Hierauf geht D. jedoch nicht ein.

5. Falls das gesamte Bosch-Werk eine alchimistische Theorie bekundet, müssen die Auftraggeber damit einverstanden gewesen sein: die Liebfrauenbruderschaft von 's-Hertogenbosch, Philipp der Schöne, eine Gruppe adliger Interessierter um den Spanisch-Burgundischen Hof. Wenn diese Personen keine Alchimieadepten waren und Bosch diese Symbolik gänzlich verbergen mußte, warum würde er dann solche Werke schaffen? Es würden dann doch »Rosen für die Schweine« sein. Warum auch, wenn er etwas zu verstecken gehabt hätte, würde er durch eine höchst ungewöhnliche Gestaltung die Aufmerksamkeit für seine Schöpfung noch steigern?

6. Dixons Alchimie-Theorie geht an der Rezeptionsfrage vorbei; sie überführt die Bilddarstellung in ein gesellschaftliches Vakuum, in dem die Interpretation zu einem eher beliebigen Spiel wird.

7. Schließlich: Die alchimistische Symbolik entstand nicht *ex nihilo*, sondern schöpfte ein immenses Arsenal aus der christlichen Ikonographie und herkömmlichen Symbolik,⁴⁰ welche innerhalb des alchimistischen Rahmens umgedeutet wurde. Das heißt: Ein Alchimist war imstande, fast jede religiöse Darstellung in Übereinstimmung mit seiner Lehre umzuinterpretieren. D., wie eine Alchimistin des 20. Jahrhunderts, stellt eine esoterische Deutung eines von vornherein »beschlagnahmen« Werkes auf. Die vielen von ihr herbeigebrachten Bildparallelen besitzen denn auch keine Beweiskraft. Ein Beispiel: Wenn die Alchimisten die Tiersymbolik aus den Bestiarien benutzen, bedeutet dies nicht, daß diese selbst alchimistischer Art sind. Wo D. glaubt, spezifisch-alchimistische Elemente (z. B. Destillierapparate) wiederzuerkennen, geht es nur um *annähernde* Ähnlichkeit.⁴¹

8. Obwohl D. »wissenschaftlich« (exakt angegebene Quellen, Literaturangabe) vorgeht, rechnen wir ihre Untersuchung der »phantastischen« Bosch-Forschung ein. Jene kunsthistorische Literatur, welche in bekannten Künstlern Adepte der Alchimie oder Anhänger einer Sekte und in ihren Werken alchimistische sektiererische Glaubensbekenntnisse sehen will, steht nicht allein. In anderen Humanwissenschaften findet sie Geistesgenossen.⁴² Diese haben alle etwas gemein: Vorerst betrachten sie Geheimgenossenschaften und -bünde, Alchimisten, Sekten und Esoteriker als Paradigma des »Tiefensinns«. Zweitens meint man selbst dieser Hintergründigkeit gleichzukommen, wenn man nur gaukelt mit Begriffen wie *arkan, Initiation, Ritual, übersteigen, düster, Wesen, Urgrund* (und

anderen »Ur«-begriffen), *Mythen*, gnostischen und kabalistischen Ausdrücken, usw. Im Gebrauch solcher glutvollen, hinreißenden, rhetorischen aber schließlich leeren Sprache sind ihnen viele Literaten vorhergegangen.⁴³ Als diese Tendenz als solche konsolidiert worden war und Daseinsrecht erworben hatte, begannen einige Kunsthistoriker/Kunsthistoriker, sie als legitimes Interpretationsmodell anzuerkennen und zu verwenden. Der illustrierte Exponent dieser Richtung innerhalb der Bosch-Forschung ist Wilhelm Fränger gewesen.

Die wichtigste Kritik solcher »Wissenschaftler« an ihren mehr empirisch-kritischen Gattungsgenossen war der Vorwurf, sie tasteten den »arkanen Gehalt« der Kunst an. Von ihrem Blickpunkt aus gesehen ist solche Kritik richtig, als Ausgangspunkt wählen sie jedoch das noch zu Beweisende: den »arkanen Bildgehalt«. Daß bei all diesem oft auf Jungs Archypentheorie zurückgegriffen wird, erregt kein Staunen.⁴⁴ Unlängst wurden in einer amerikanischen Dissertation, in der Bosch anhand der Kabbalah, Gnosis, Alchimie und Archypentenlehre erklärt wird, gleiche Stränge gezogen.⁴⁵ Das hat u. E. nichts mit wissenschaftlicher Hypothesengestaltung zu tun, sondern mit dem *kick*, den die Berührung des mythischen Denkens (oder was dafür gehalten wird, bzw. Modell steht) oder das mythisierende Denken den (unseren) Zeitgenossen ergibt.⁴⁶ Bis jetzt ist niemandem aufgefallen, wie Fränger eine neuheidnische völkische Ideologie⁴⁷ auf seinen Forschungsgegenstand Bosch projiziert hat. Sein *Millennium* des sogenannten *Garten der Lüste* geht natürlich auf einen Begriff mittelalterlicher Endzeiterwartung zurück, gerät aber doch in die gefährliche Nähe einer Hoffnung auf ein depolitisiertes, ausschließlich mythisches, *Tausendjähriges* (Drittes!) *Reich*?⁴⁸ Die Obsession für Geheimsekten, Mythen, Rituale und Initiationen, von denen Frängers Texte strotzen, scheinen solcherart wesensverwandt mit der faschistischen Rhetorik und ihrem Hang zur Mystifikation.

Die Bindung zwischen dieser »Wissenschafts«-form und rechten Ideologie ist bereits von ca. 1900 an von vielen Vorläufern Frängers geschmiedet worden. Einer unter ihnen war Ludwig Keller, der in seinen »Monatsheften der Comenius-Gesellschaft« um 1900 herum einige Studien herausgab, die alle etwas gemein hatten: die Obsession für Geheimbünde.⁴⁹ So wollte er beweisen, daß heterodoxe Elemente schon früh allerhand Genossenschaften (Gilden, Zünfte), welche unter der Maske erlaubter weltlicher Tätigkeiten ihren verbotenen Kult gefeiert und unterhalten, gebildet hätten. Unter dem Deckmantel der Kunstpflege hätten auch die deutschen Meistersinger mit solchen Absichten funktioniert.

Es geht hier nicht um isolierte Sonderlinge: Eine ganze Tendenz innerhalb der Humanwissenschaften hat von ca. 1900 an verschiedene Aspekte der faschistischen Ideologie ausgestaltet,⁵⁰ und es sind Forscher mit dergleichen Sympathien gewesen, die sich mit Vorliebe den hier genannten Forschungsgebieten gewidmet haben.⁵¹

Es verlaufen also von diesem *Sprachgebrauch* und/oder *Interessensgebiet* direkte Wege oder lange Schlingelpfade zu einem extremen (philosophischen) Idealismus und/oder sogar zu äußerst rechten Ideologien.⁵²

Um jedes Mißverständnis zu vermeiden, betonen wir, Dixons Werk durch diese Erörterung nicht in Verruf bringen zu wollen. Wo Fränger innerhalb der zweiten (kryptofaschistoiden) Richtung auszusetzen ist, kann D. nur in der ersten (idealistischen) untergebracht werden. Auch äußerlich (sprachlich) hat solches Werk nur wenig gemein mit den hier beschriebenen Tendenzen, zumal D.'s kühlobjektivierender Sprachgebrauch sich wohlthuend absetzt. Dennoch bleibt ein Kern der Verwandtschaft.

Das Idealistische⁵³ und Voluntaristische (man *will* einfach, Bosch sei ein Alchimist oder Ketzler gewesen) von Dixons Vorsatz ergibt sich schon aus der faktisch äußerst schwachen Fundierung ihrer Interpretationswahl. Dies äußert sich in der Negierung jeder soziologischen Annäherung: Es wird nicht nur kein einziger Versuch um Boschs Werk in seinem gesellschaftlichen Kontext unterzubringen unternommen, sondern ein einziges Gemälde wird aus dem Bosch-Werk herausgerissen, und Fragen hinsichtlich der Funktion und Rezeption werden nicht gestellt.

3.

Eine Besprechung von Bax' Buch, die allen Teilen und Aspekten gerecht wird, ist schwer zu leisten. Wer sich jedoch durch dieses konvulsivische Werk von a bis z durcharbeitet, wird reichlich vergütet. Mit einer noch größeren Akribie als in seiner *Oncijfering* hat der Verfasser, von seiner Frau unterstützt, Boschs *Jüngstes Gericht* (Wien) bis in die letzte Einzelheit beschrieben. Jede Kleinigkeit wird untersucht und sorgfältig aufgrund von vor allem spätmittelalterlichen niederländischen Texten, Bildern und Volksbräuchen interpretiert. Hunderte Kreuzverweise sorgen für den nötigen Zusammenhang mit dem um Boschs Werk konstruierten Bild. Von jedem mittelniederländischen Wort wird eine englische Übersetzung und, falls nötig, Erläuterung gegeben: Die Erfahrung hat gelehrt, daß auch des Niederländischen kundige ausländische Forscher auf diesem Gebiet hoffnungslos in der Klemme sitzen.⁵⁴

Man kann kein Inhaltsverzeichnis von Bax' Werk aufstellen; es ist ein Kompendium profaner Symbolik bei Bosch und des 15. und 16. Jahrhunderts geworden. Weiter werden einige »elaborations« über Paradiesdarstellungen bei Bosch (S. 339–357) und eine Anzahl oft bei ihm wiederkehrender Motive (S. 358–400) geboten. Einige allgemeine Bemerkungen:

1. Bax stützte sich mehr auf volkssprachliche religiöse als weltliche Texte, dies im Gegensatz zur Methode seiner *Oncijfering*. Ist das die Folge der Einseitigkeit des (in Südafrika) zu seiner Verfügung stehenden Materials?

2. Das Bosch-Bild, wie es aus seinen früheren Forschungen zum Vorschein trat, ist unverändert, ja bestätigt, weil es durch viele neue Angaben verstärkt worden ist. (Man lese die Zusammenfassungen auf S. 143, 189, 210 und 277–9, welche eine Übersicht der von Bosch gerügten Verhaltensweisen geben. Letztere werden von Bax allzusehr in das Hauptsündenschema hineingezwungen).

3. Bax' Methode (die peinlich minutiöse Erklärung jeder Einzelheit) ist dieselbe geblieben. Es fehlt jedoch eine Deutung des Ganzen: *Warum* geißelt Bosch dieses oder jenes schlechte Benehmen, warum stützt er sich so auf volkstümliches Material, warum ist sein Werk und die dahinterliegende Ideologie wie sie ist? Könnte man diese Fragen beantworten, würde man imstande sein, Bax' Befunde endlich zu verifizieren. Der Mangel an einer überkuppelnden Theorie ist schmerzlich gegenwärtig. Jedoch möchten wir Bax damit keinen Stein nachwerfen: Mit seinen Studien hat er alles – wir wagen es, dies ohne Zurückhaltung zu behaupten – über die Bosch-Ikonographie Geschriebene in den Schatten gestellt. Es fällt übrigens auf, daß sein Verdienst nicht von Kunsthistorikern, sondern von philologisch geschulten Spezialisten der mittelniederländischen spätmittelalterlichen Literatur (Herman Pleij, Dirk Coigneau) anerkannt ist, und daß seine Funde mit ihren Einsichten übereinstimmen.

4.

Das letzte hier zu besprechende Buch ist Gibsons Bosch-Bibliographie. Ungefähr 1000 Titel sind hier eher einem alles umfassenden als selektiven Schema gemäß zusammenggebracht worden (S. XIV). Der Verfasser ist sich der Tatsache, daß ihm eine Reihe von in theologischen, medizinischen und volkskundigen Zeitschriften erschienenen Aufsätze entgangen sind, wohl bewußt (*ibid.*).⁵⁶ Ein lobenswertes Prinzip war seine wertneutrale Grundlage der kurzen Besprechungen jeder Veröffentlichung: »I have made no attempt to evaluate the quality of a given work or the validity of its conclusions, departing from the principle only to point out the presence of errors of fact« (S. XV). Eine »critical history« der Bosch-Interpretation (S. XIX–XXX) geht der eigentlichen Bibliographie voran. Diese ist in zehn Sektionen aufgeteilt: general studies – biographical sources – collectors and critics before 1800 – paintings (general) – paintings (individual) – drawings – specialized studies – general essays and miscellaneous studies – exhibitions – addenda.

Weitere Aufgliederungen werden in den Kapiteln »paintings« und »specialized studies: topics« gemacht.

Wohl unvermeidlich ist das Fehlen oder die unrichtige Zusammenfassung nicht-englischer Texte.⁵⁷

Es hat keinen Sinn, hier über die Klassifizierung zu streiten: es werden immer Argumente auffindbar sein, um diese oder jene Veröffentlichung in einer anderen Abteilung einer Bibliographie unterzubringen. Wir können nur Gibson's Initiative freudig begrüßen; für jeden Interessierten wird sie nützliche und zeitsparende Dienst beweisen.

Anmerkungen

- 1 Siehe z. B. Michael BAXANDALL, *Paintings and experience in fifteenth-century Italy*, London – New York, 1974
- 2 Niederländische und Deutsche Texte aus dem 15. Jh. über »Kunst«: Hermann BRANDT, *Kunsthistorisches bei einem Mystiker des 15. Jahrhunderts*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 36, 1913, S. 298 (Text aus 1456); O. BÜCHNER, *Zur Tiersymbolik*, in *Zeitschrift für christliche Kunst*, 12, 1903, S. 379; Erich ROEME, *Dürers ledige Wanderjahre*, in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 48, 1927, S. 87 & 90; Rosario ASSUNTO, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln, (1963), S. 118, 191 (Dionysius Carthusianus); Eberhard HEMPEL, *Nicolaus von Cues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst*, (*Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse*, Band 100, Heft 3), Berlin, 1953; HORST BREDEKAMP, *Autonomie der Kunst. Zur Genese der Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt a. M., 1972, S. 88–172 (passim; über Ikonoklasmus im 15. Jahrh.). Weiter: E. F. VAN DER GRINTEN, *Elements of art historiography in medieval texts. An analytic study*, Den Haag, 1969, und Johannes Butzbach, *Libellus de praeclaris picturae professoribus* (1505).
- 3 Für die *Widerspiegelungstheorie*, siehe *Literarische Widerspiegelung: geschichtliche und theoretische Dimensionen eines Problems*, ed. D. SCHLENSTEDT, Berlin, 1981; Peter BÜRGER, *Was leistet der Widerspiegelungsbegriff in der Literaturwissenschaft?*, in *Vermittlung-Rezeption-Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M., 1979, S. 21–54. In H. T.'s Buch, S. 128: »Die sozialen Konflikte der damaligen Zeit spiegeln sich... in Boschs Bildern«.
- 4 Die wenigen Werke, die das Problem des Verhältnisses zwischen Unter- und Überbau behandeln, bieten keine unmittelbar verwendbare Angaben für die Kunstwissenschaft: Franz JAKUBOWSKI, *Der ideologische Überbau in der materialistischen Geschichtsauffassung*, ed. Arnhelm NEUSÜSS, Frankfurt a. M., 1968). Weiter: BÜRGER, *op.cit.*, S. 55–65 & 207–8; das bekannte Werk Hadjinicolaou sieht u. E. die Interdependenzkette zwischen Unter- und Überbau allzusehr verkürzt. Angewandt auf die Bilddarstellung: man sieht nicht ein, daß diese keine Widerspiegelung (eines Aspektes) der gesellschaftlichen Realität ist und notwendigerweise durch den Filter der Ideologie hindurch gehen muß. Dabei soll man mit *Transformation*, *Distortion* und *Diskongruenz* rechnen, welche der »input« erfährt beim Übergang von den verschiedenen Domänen des sozio-ökonomischen Unterbaus über die ideologischen Apparate zu einem bestimmten Aspekt des kulturellen Überbaus (i. e. »Kunst«). Zugleich soll die Frage gestellt werden: Was spielt die Rolle eines Filters oder Transformatoren zwischen den unterschiedenen Ebenen? Und: was kann eigentlich von der einen in die andere Ebene »übersetzt« werden? Läßt sich wohl alles auf ein anderes Niveau projizieren, oder gibt es Elemente, die an einem bestimmten Punkt festlaufen? Auch: man soll mit einer verhältnismäßigen Autonomie der Überbauelemente rechnen. Nicht jedes Kettenglied (z. B. in einer künstlerischen Stilentwicklung und Dynamik) ist notwendigerweise an ein Unterbauelement zu korrelieren.
- 5 Studien über den ideologischen Gehalt von Bilddarstellungen aus dem 15. und 16. Jht.: Jiřina HOŘEŠTÍ & Jarmila VAČKOVÁ, *Umění a ideologie 15. století*, in *Umění*, 25, 1977, S. 283 ff.; Jarmila VAČKOVÁ, *K ideové koncepci renesančních nástěnných maleb ve svatováclavské kapli*, in *Umění*, 16, 1968, S. 163–172. Siehe die rezenten Werke von Dieter BLUME (*Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*) und von Jonathan RIESS (*Political ideals in medieval Italian art: the frescoes in the Palazzo dei Priori, Perugia, 1297*).
- 6 Dirk BAX, *Ontcijfering van Jeroen Bosch*, Den Haag, 1949, S. 286.
- 7 Paul VANDENBROECK, *Problèmes concernant l'oeuvre de Jheronimus Bosch: le dessin sous-jacent en relation avec l'authenticité et la chronologie*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IV. 29-30-31 octobre 1981*, ed. Roger VAN SCHOUTE & Dominique HOLLANDERS-FAVART, (*Université catholique de Louvain. Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art. Document de travail n° 13*), Louvain-la-Neuve, 1982 (1983), S. 107–119 (dort auch eine allgemeine Kritik auf H. T.'s Buch).
- 8 Einige Beispiele bei Ernst MURBACH, *Die zehn Gebote als Wandbild. Ein Beitrag zur Darstellung des Dekaloges im späten Mittelalter*, in *Festschrift für Robert Wildhaber zum 70. Geburtstag am 3. August 1972*, ed. Walter ESCHER u. a., Basel, 1973, S. 454–459; Christiane GOCHT, *Bildkatechese im Spätmittelalter. Allegorische und typologische Auslegung des Dekaloges*, Diss. München, 1980; M. LECHNER, *Zur Ikonographie der zehn Gebote. Fresken in Nonnberg, Landkreis Altötting*, in *Ostbairische Grenzmarken* 11, 1969, S. 313–339. Auch: Johannes GEFFCKEN, *Der Bildercatechismus des fünfzehnten Jahrhunderts und die catechetischen Hauptstücke in dieser Zeit bis auf Luther. 1. Die zehn Gebote*, Leipzig 1855, en Hans VOLLMER, *Verdeutschung der Evangelien... nebst einem Anhang Deutscher Bilder zum Dekalog*, Potsdam, 1935; für eine wichtige Dekalogdarstellung in Danzig, siehe Werner KUSSIN, *Spät-*

- gotische Tafelmalerei in Danzig, Diss. Erlangen, 1937, S. 107–123, Nr. 17, und Adam LABUDA, *Malarstwo tablicowe w Gdansk w 2 pol. XV w.*, Warszawa, 1979, S. 206–7, Nr. 15, Abb. 144–154; das ca. 1480–90 zu datierende Gemälde sehr großen Formats (jetzt in Warszawa, Museum Narodowe, Inv. Nr. 187288) muß betreffs der naturalistischen Darstellung dem Boscshen *Tischblatt* nicht nachstehen.
- Ein *Quader mit den zehen gepoten gemalt, hat ain grünen seyden fürhang* wird auch erwähnt im »Summari auszugs des aufgerichten inventari im geschloss zu Trient« (1536), Cf. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen* (Wien), 2, 1884, S. CLIV–V, Nr. 2036.
- 9 L. CHELLINI, *Guida storico-artistica di San Gimignano*, San Gimignano, 1931; zie ook Enzo Carli, *Affreschi di San Gimignano*, in *Critica d'arte* 8 (1849).
 - 10 BAX, *op.cit.*, S. 246, Anm. 12; 251 & 269 (Einfluß der Utrechter Miniaturen); 246 (Anm. 11); 247 (Anm. 26–29), 253 (Anm. 26) (Einfluß des J. van Eyck & Nachfolger); 250 (Anm. 136) (Einflüsse der Nordniederländischen Kunst des 15. Jh.); 256 (Anm. 25) (Einfluß der Ars Moriendi); 256 (Anm. 33) & 257 (Anm. 50) (Einfluß deutscher Holzschnitte).
 - 11 W. H. STERLING, *The Wedding at Cana in Western art of the 14th., 15th. and 16th. century*, Diss Iowa Univ. 1970–71, S. 60–65, 95–96, 142–146 (über Bosch).
 - 12 U. a. ein Gemälde eines mittelrheinischen Meisters, ca. 1500, mit einer lärmenden Tischgesellschaft, zwei Dienern die Schüssel heranbringen, Affen im Vordergrund, und (sinnbildhafte?) Skulpturen über den Säulen im Interieur [Important old master paintings. Sotheby... 8. April 1981, London, 1981, Nr. 94 (mit Abb.)]. Eine Hochzeit von Kana mit einem L-förmigen Tisch (auf einer Kölner Glasescheibe aus dem 15. Jht.)] ist abgebildet bei Elisabeth von WITZLEBEN, *Kölner Bibelfenster des 15. Jahrhunderts*, in *Aachener Kunstblätter*, 43, 1972, S. 234, Abb. 11.
 - 13 Anderswo wiesen wir darauf hin, wie stereotypisch solche Beischriften sind: Paul VANDENBROECK, *Over Hieronymus Bosch. Met een toelichting bij de tekst op tekening KdZ 549 in het Berlijnse Kupferstichkabinett*, in *Archivum artis lovaniense. Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden. Opgedragen aan Prof. Em. Dr. J. K. Steppe*, ed. M. SMEYERS, Leuven, 1981, S. 151–188, bes. S. 185–6.
 - 14 Z. B. S. 78: *Sein* (= Bosch) *Problem ist die Integration nahsichtiger Figuren in eine optisch fernsichtiger, ebene Übersichtslandschaft*. Wer kann behaupten, daß Bosch durch dieses Problem gequält war?
 - 15 Charles STERLING, *La Maître de la Vue de Sainte Gudule. Une enquête*, in *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, 23–29, 1974–80, S. 22.
 - 16 Roy A. WISEBEY, *Die Darstellung des Häßlichen in Hoch- und Spätmittelalter*, in *Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hamburger Colloquium 1973*, ed. Wolfgang HARMS & L. P. JOHNSON, (Berlin, 1975), S. 9–34; Gerda MOSER, *Die Darstellung der Häßlichkeit in der alt- und mittelenglischen Dichtung bis 1400*, Diss. Erlangen, 1949; B. SCHMOLKE-HASSELMANN, *Camuse chose. Das Häßliche als ästhetisches und menschliches Problem in der altfranzösischen Literatur*, in *Die Mächte des Guten und Bösen, (Miscellanea mediaevalia)*, Berlin, 1977, S. 442–552.
 - 17 Dirk BAX, *Ontcijfering van Jeroen Bosch*, Den Haag, 1949, S. 239–283.
 - 18 Befremdenderweise folgert H. T. daß Boschs »Mehrdeutigkeit, Ambivalenz und Subjektivität« verbieten seine »Mischwesen zu sezieren und den einzelnen Teilen eine eindeutig deutbare, komplizierte symbolische Bedeutung zuzuschreiben« (S. 113). Damit deutet sie (S. 183, Anm. 6) auf Bax hin, der jedoch keineswegs versucht jedem Unterteil eine solche exklusive Bedeutung zuzuschreiben und oft selbst verschiedene Möglichkeiten angab.
 - 19 Vgl. Anm. 5.
 - 20 Rosemarie SCHUDER, *Hieronymus Bosch*, Berlin, 1975. Schuder ist eigentlich eine Schriftstellerin (siehe *Auskünfte. Werkstattgespräche mit DDR-Autoren*, ed. Anneliese LÖFFLER, Berlin-Weimar, Aufbau-Verlag). Siehe auch die Besprechung von Erdmann NEUMEISTER, *Ideologie als Krücke. Über Hieronymus Bosch*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. 04. 1976 (mit Dank an Herman Merken für den Hinweis), die jedoch selbst nicht fehler- (so wird die Bruderschaft Unserer Lieben Frau in 's-Hertogenbosch »eine jener vorreformatorischen Sekten Hollands« genannt) oder tendenzfrei ist.
 - 21 H.-T. erwähnt Schuder als Quelle, aber bereits Mela ESCHERICH, *Eine politische Satire von Hieronymus Bosch*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 9, 1940, S. 188–190, verteidigte solche Stellung. Weil das »Heilig Römische Reich deutscher Nation« sich zu legitimer Erbin des römischen Imperiums aufwarf, ist es verständlich daß viele Maler des 15.–16. Jhts. den Doppeladler des ersten als Kennzeichen der zweiten betrachteten.
 - 22 Dies geht an der Tatsache, daß antiklerikaler Spott in zahllosen vorreformatorischen Schriften überliefert ist, vorbei. Solches verbot jedoch keineswegs Loyalität gegenüber der Kirche als Institution. Nur mit und seit der Reformation wurde diese Verbindung gelegt, in jedem Fall durch die katholischen Behörden.
 - 23 Wie ein Dominikaner eine bürgerliche Sackmütze tragen konnte, ist uns unklar.
 - 24 Grund: die Frau, wie sie den Teufeln gegenüber in Höllenszenen auftritt, würde als »zartes, reines

- Wesen« (S. 131) gesehen werden. Wie konnten Verdammte in der Hölle in der Sichtweise von Boschs Zeitgenossen zart und rein sein?
- 25 Auch H. T. macht den Fehler, den Humanismus als eine homogene Entität zu beachten. Cfr. unseren in Anm. 13 erwähnten Text, S. 170–2.
- 26 Vor allem auf Grund von Boschs Satire auf die Kleriker.
- 27 Das Problem, der hohe soziale Status von Boschs Auftraggebern entspreche Boschs angeblicher ideologischen Stellungnahme nicht, wird in diesem Sinne gelöst: laut H. T. sei es »vulgärsoziologisch«, den Inhalt von Boschs Figurationen mit der Ideologie seiner Auftraggeber zu identifizieren. Letzgenannte konnten wohl das Thema, nicht aber die Form, die den Inhalt schließlich determiniert (?) bestimmen. Eine Identifikation der Intention des Künstlers mit dem des Auftraggebers sei wegen ihrer verschiedenen sozialen Status unsinnig. Dagegen könnte man folgendes einwenden. Erstens, warum »vulgärsoziologisch«?; zweitens, Auftraggeber bestimmten öfters die förmliche Gestaltung eines Bildwerks (man denke an die vielen Kontrakte und Verdingungen, laut dessen der Künstler nach dem Vorbild eines anderen Werks verfahren mußte); schließlich, es ist den Soziologen wohl bekannt wie Individuen sich die Ideologie einer höheren Klasse anmassen, in der Hoffnung selbst darin einsteigen zu können.
- 28 Cf. Anm. 34
- 29 Dokumente über die Familie von Boschs Frau bei F. W. SMULDERS, *De schildersfamilie van Aken, in De Brabantse Leew*, 7, 1958, S. 43–46; P. GERLACH, *Oirschot en de familie Vanden Meervenne (Jeroen Bosch)*, in *Campina*, 2, 1973, S. 183–193.
- 30 Siehe R. R. POST, *The Modern Devotion. A confrontation with Reformation and humanism*, (*Studies in medieval and reformation thought*, 3), Leiden, 1968.
- 31 Für das intellektuelle Milieu zu 's Hertogenbosch, siehe P. GERLACH, *Het geestelijk klimaat in de stad 's-Hertogenbosch ten tijde van Jeroen Bosch*, in *Brabantia*, 18, 1966, S. 51–62; K. BLOCKX, *La vie religieuse au temps de Jérôme Bosch, in Jheronimus Bosch*, ed. R. H. MARIJNISSEN, Brüssel, 1972, S. 115–132; L. PIRENNE, *'s Hertogenbosch ten tijde van Jheronimus Bosch. Het leef- en werkmilieu van Jeroen Bosch, in Jheronimus Bosch, Bijdragen*, ('s Hertogenbosch, 1967), S. 44–47; VANDENBROECK, *art. cit.*, (Anm. 13), S. 175.
- 32 Dirk BAX, *Beschrijving en poging tot verklaring van het Tuin der Onkuisheidrieltuik van Jeroen Bosch. Gevolgd door kritiek op Fraenger (Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde, n. s. LXIII, 2)*, Amsterdam, 1956, S. 20. In Baxs neuer Arbeit (cf. infra), S. 53 & 76. Elena CALAS, *D for Deus and Diabolus: the iconography of Hieronymus Bosch, in Journal of aesthetics and art criticism*, 27, 1969, S. 445–454, versucht ebenfalls ohne Klarheit die rote Farbe des Kleides Christi zu erklären.
- 33 Cf. Paul VANDENBROECK, *Bubo significans. Die Eule als Sinnbild von Schlechtigkeit und Torheit, vor allem in der niederländischen und deutschen Bildardstellung und bei Jheronimus Bosch*, 1, in *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1985*, S. 1–117.
- 34 Wir behandeln dieses Problem in unserer am 4. Juni 1986 dargebotenen Doktorarbeit.
- 35 Bereits Fränger beschrieb dieses Element unrichtig. Cf. BAX, *Beschrijving*, S. 27, Anm. 3.
- 36 Siehe S. 28, 69, 78 in Dixons Text.
- 37 Die kunsthistorischen »selected sources« in D's Bibliographie zeigen viele Lücken. Von Bax wurde nur die englische Ausgabe seiner »Ontjeffering« konsultiert; alle seine anderen Werke fehlen, sogar die detaillierte Monographie, die er 1956 dem »Garten der Lüste« widmete. Nebst allen Aufsätzen, welche »Bosch und die Alchimie« behandeln, sind völlig unbedeutende Texte aufgenommen (Brion, Charmet, Heubner (sic), Odenheimer, Orienti, Van Puyvelde, Wertheim-Aymès). Die niederländischen Forschungen (außerhalb Van Puyvelde) fehlen. Dreizehn Werke über Musikgeschichte, drei über die Brüder des Gemeinen Lebens und die Devotio Moderna, und drei allgemeine Werke bilden die »miscellaneous sources«. Betreffs der Spezialliteratur: es wurden ca. 190 gedruckte alchimistische Werke, ca. 110 dito Handschriften, und ca. 150 Werke aus der Sekundärliteratur über Alchimie (u. a. des C. G. Jung) aufgenommen. Weil nur sieben Handschriften in den Anmerkungen zitiert werden (S. 83; Anm. 27; S. 85, Anm. 18 & 23; S. 87, Anm. 10; S. 88, Anm. 18; S. 92, Anm. 109; S. 95, Anm. 5; S. 96, Anm. 16 & 21), hat die Verfasserin vermutlich ca. 100 Handschriften nur für die *Illustrationen* benutzt. Unsere Frage: in welchem Maße wurde das alchimistische Bildmaterial, das anscheinend nicht in Zusammenhang mit dem zugehörigen Text untersucht wurde, korrekt interpretiert?
- 38 Inzidentell findet man hierüber Angaben: W. GANZENMÜLLER, *Das Buch der heiligen Dreifaltigkeit. Eine deutsche Alchemie aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts*, in *Archiv für Kulturgeschichte*, 29, 1939, S. 106 (Minderbruder-Alchimist); Joachim TELLE, *Ein altheimisches Spruchgedicht nach der Turba philosophorum*, in *Zeitschrift für deutsche Philosophie*, 95, 1976, S. 417, Anm. 7, 8, 9; Hans FISCHER, *Der Stein der Weisen. Ein unveröffentlichter Gedichtentwurf von Hans Folz*, in *Zeitschrift für deutsche Phi-*

- losophie 86. Sonderheft (1967), S. 99–119, und Herwig BUNTZ, *Deutsche alchemistische Traktate des 15. und 16. Jahrhunderts*, Diss. München, 1968; ID., *Heinrich von Mûgeln als alchimistische Autorität*, in *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 103, 1974, S. 144–152; *Das »Kunstbüchlein« des Alchimisten Caspar Hartung von Hoff*, ed. Bernhard HAAGE, (*Litterae. Göppinger Beiträge zur Textkritik*, 39), Göppingen, 1975. Der Unbegriff des Bürgertums für die Alchimie geht aus einer bayerischen Bildenzyklopädie (ca. 1500) hervor, siehe Eva CHOJECKA, *Bayerische Bildenzyklopädie. Das Weltbild eines wissenschaftlich-magischen Hausbuches aus dem frühen 16. Jahrhundert*, (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, 358), Baden-Baden, 1982, S. 98. (»auf die philosophischen Aspekte der »Kunst« der Transmutation ging der Autor nicht ein; ihn interessierte lediglich die Gewinnung des kostbaren Metalls«).
- 39 Unter anderen: Vogelwärme; Konstruktionen teilweise aus vegetalen und artifiziellen Formen bestehend; die Eule, usw.
- 40 Ein gutes Beispiel ist das *Buch der heiligen Dreifaltigkeit (Eine deutschsprachige Alchemie des Minoritenfraters Ulmannus aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Codex Guelferbytanus 443 Helmstadt (Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel*, ed. Herwig BUNTZ & Joachim TELLE, (*Naturalis Historia Bibliae: Schriften zur biblischen Naturkunde des 16–18. Jahrhunderts*, 6), Graz, s. a.)
- Das Werk läßt Theologie, Astrologie, Alchimie, Heilsgeschichte, persönliche Erfahrungen und Mystik zerfließen. Alles wird mit allem verbunden: Metalle, Planeten, Menschen, Engel, Tugenden, soziale Strukturen, Untugenden, Gott und Satan, sinnliche und übersinnliche Elemente (cfr. GANZENMÜLLER, *art. cit.*, S. 109–141). Der Verfasser operiert mit zwei *sensus*: dem natürlichen und dem übernatürlichen. Die sinnbildhaften Einkleidung weist auf die geheimen übernatürlichen Werke hin (die Schöpfung des *Lapis* via einen nicht in der Natur vorhandenen Weg).
- Typisch sind die *Umdeutung der christlichen Lehre im alchimistischen Sinn* und der *Gebrauch gnostisch-synkretischen Gedankengutes* (ID., *art. cit.*, S. 136, 139–140), der anscheinend durch das ganze Mittelalter hindurch überliefert werden konnte. Ganze Stücke konnten genauso gut in einem Andachtsbuch stehen; nur durch den geheimen Doppelsinn sind die Auseinandersetzungen mit der Alchimie verbunden (so auch sieht Dixon Boschs Triptychon).
- Einige mit Boschs Werk übereinstimmende Elemente, der obsessionshafte »Lob der Keuschheit« (*castitas*), das eschatologische Denken (*art. cit.*, S. 107–133), die Behandlung der Weltgeschichte von der Schöpfung bis zum letzten Gericht (cfr. Boschs *Garten der Lüste*: bis zur Hölle, d. h. nach dem Endergericht). Ein späteres Beispiel sind fünf Werke Goossens van Vreeswyck, 1670–1675 in Amsterdam (J. Janssonius van Waesberge), herausgegeben; viele Illustrationen gehen auf Emblemata des Jacob Cats zurück.
- Für die starke mittelalterliche Verbindung von Alchimie, Hermetismus und Astrologie, für die Überlieferung gnostischen Gedankengutes bei spätmittelalterlichen Astrologen, und für einige Übereinstimmungen zwischen alchimistischen und nicht-alchimistischen Ideen, siehe Dietrich KURZE, *Johann Lichtenberger (†1503). Eine Studie zur Geschichte der Astrologie und Prophetie*, (*Historische Studien*, 367), Berlin, 1960, bzw. S. 25, 19–20 (gnostischer Mythos des Himmelschlüssels bei spätmittelalterlichen Astrologen), 22.
- 41 So z. B. Abb. 3-4-5, 10-11, 39-40-41, 51-59-60-61-62-63, 73-74, 77-78, 79-80, 89-90, 91-92-93-93, 102-103, 105-108-109-110-111-112-113, 120-122, 125-127, 119-131-132-133-134-135, 119-136, 154-155-156, 159-160-161-162, 163-165-166.
- 42 Cf. Anm. 49–51; über Künstler und Alchimie, siehe A. J. J. VAN DE VELDE, *Uit de geschiedenis van de Alchemie. De kunstshilders, in Verslagen van de Koninklijke Vlaamse Academie 1942*, S. 165–216; »FULCANELLI«, *Les demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du Grand oeuvre*, Paris, 1930 (über die 61 Embleme auf der Holzdecke der Burg Dampierre-sur-Boutonne, Dép. Charente Inférieure; die alchimistische Deutung wird von DE ANGELIS in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1983, bestritten; über mittelalterliche Literatur und Alchimie, rezent: Susan L. CLARK & Julian N. WASSERMAN, *The poetics of conversion. Number symbolism and alchemy in Gottfried's »Tristan«*, (*Utah Studies in Literature and Linguistics* 7), Bern – Las Vegas, 1977.
- 43 Bv. Ludwig Klages (*Vom kosmogonischen Eros*), Rilke (cf. F. JESI, *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, (*Biblioteca di cultura contemporanea*, 123), Firenze, 1976), Stephan George, die anthroposophischen Kreise. Siehe Alain MERCIER, *Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870–1914)*. 1. *Symbolisme français*, Paris, 1969. Für das Mittelalter G. TAVANI, *Il mistilinguismo letterario romanzo tra XII e XVI* (1981). Allgemein: Sibylle KIRSOVÖLKER, *Esoterik. Das dunkle Ärgernis und seine Funktion*, (*Europäische Hochschulschriften*. Reihe 20. *Philosophie*, 65), Frankfurt a. M. – Bern, 1980.
- 44 Für eine kritische Sicht Jungs, siehe H. H. BALMER, *Die Archetypentheorie von C. G. JUNG, Eine Kritik*, 1972; Jules DE LEEUWE, *Carl Gustav Jung en zijn maatschappelijke basis*, Groningen, 1982.

- 45 Dorothy M. JOINER, *Hieronimus Bosch and the esoteric traditions*, Diss. Emory University 1982, (Dissertation Abstracts, vol 43, 1982, nr. 6, S. 205).
- 46 Cf. Helmut GAUS, *Menselijk gedrag tijdens langdurige economische recessies*, Malle, 1981.
- 47 Cf. die Widmung »Den Manen meines Lehrers C. N.« in seinem *Tausendjährigen Reich* (1947). Fräengers ideologische Wahl in den dreißiger Jahren tritt aus seinem 1939 erschienenen Buch *Auf gut deutsch. Kernworte deutscher Tüchtigkeit in einer Auslese* (Leipzig, Schwarzhäupter Verlag) hervor. Laut einem Werbblatt des Verlags ist das Buch vom (offiziellen) Amt Schrifttumspflege und vom *Völkischen Beobachter* anbefohlen worden. Obwohl er 1933 von der NSDAP seines Amtes als *Bibliotheksdirektor* in Mannheim entbunden wurde (laut seiner *vita* auf S. 143 in der ersten Ausgabe seines *Das tausendjährige Reich*) scheint er relativ schnell *gleichgeschaltet* worden zu sein: seit 1938 war er am Schillertheater in Berlin verbunden und ungefähr zur selben Zeit gab er *Auf gut deutsch* heraus. Auch wenn dieser Verdacht der Gleichschaltung unberechtigt ist, beweist der Fall Fräenger wie leicht Wissenschaftler unbewußterweise mythisierendem Gedankengut zum Opfer fallen.
- 48 Auffällig ist auch Fräengers anhaltende Beschäftigung mit jüdischem Kulturgut und seine Suche nach Kryptojuden, die zugleichzeitig Kryptoketzer und Kryptosynkretiker gewesen seien!
- 49 Man erinnere sich an die Werke R. Stumpfls, R. Wolframs und O. Höflers über die germanischen Männer- und Geheimbünde. Siehe auch M. THALMANN, *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Geheimbundmystik*, Berlin, 1923.
- 50 Siehe *Archiv für Kulturgeschichte*, 1, 1903, S. 501, wo andere solche Werke wie *Die Anfänger der Renaissance und die Kultgesellschaften des Humanismus* erwähnt werden.
- 51 Cf. Harald JUSTIN, »Tanz mir den Hitler«. *Kunstgeschichte und (faschistische) Herrschaft. Die Entfaltung einer Idee, exemplarisch verdeutlicht an der Theorie und Praxis prominenter Kunsthistoriker unter dem Nationalsozialismus*, (Münster, 1982).
- 52 Cf. Anm. 49. Siehe z. B. die Werke des faschistischen Ideologen Julius Evola, der noch ein Vierteljahrhundert nach 1945 seine Hirngespinnste in der u. a. vom weltberühmten Religionshistoriker Mircea Eliade herausgegebenen Zeitschrift *Antaios* absetzen konnte.
- 53 Der heutige Neofaschismus dagegen besitzt eher ideologische Bande mit der Soziobiologie, Ethologie und Bioethik, dies um einen »mehr wissenschaftlichen« Grund seiner Theorien darzulegen.
- 54 In philosophischem Sinne: Primat der Idee über die materielle Wirklichkeit.
- 55 Bax, Beschrijving (Anm. 32), S. 182–4.
- 56 Man füge hinzu:
- BANGO TORVISO, ISODOFO & F. MARÍAS, *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*. Madrid, 1982.
 - BROOKS, D. R., *Hieronimus Bosch*, Milano, 1979.
 - BONNAUD DELMARE, LOUIS, *Introduction à l'étude des animaux et des monstres dans l'oeuvre de Jérôme Bosch*, Thèse méd. vét. Paris XII, 1974, n° 87 (89 S.).
 - DECANIER, J., & L. BONNAUD, *Hieronimus Bosch dans l'art et le folklore en Haut-Limousin et Basse Marche. Catalogue de l'exposition 1964* (50 S., 17 III.).
 - DE POLI, Franko, *Boš, (Veliki majstori umetnosti, 2)*, Beograd, 1981.
 - DIAKOV, L., *Pritscludivij mir Boscha, in Hudožnik*, 1973, 4, S. 41–43.
 - GUILLET, Jacqueline, *A propos de l'oeuvre de Jérôme Bosch. Etude de la communicabilité*, Thèse méd. Paris V, C. H. U. Cochin – Port – Royal, 1975, n° 194 (107 S.).
 - JOINER, Dorothy (cf. Anm. 45).
 - LEMBRECHTS, Marie Josée, *Jeronimus Bosch: gedichten van P. H. H. Hawinkels*, onuitgegeven licentieverhandeling, K. U. Leuven, 1979, (58 S.).
 - LEWINTER, R., *Groddeck et le royaume millénaire de Jérôme Bosch*, Paris, 1973.
 - MAZAROV, I., *Jeronimus Bosch*, Sofia, 1971.
 - *Poeti fiamminghi. Versione di Giacomo Prampolini. Disegni di Jheronimus Bosch*, Milano (All'insegna del Pesce d'oro), 1977 (43 S.).
 - TAKASHIKA, Shuji, *The complet work of Jh. B.*, Tokio, (Chuokoron-Sha), 1978.
- Vgl. die Besprechung von Gerd Bauer, in: *Kunstchronik*, Bd. 38, H. 7, 1985, S. 300–307
- 57 Z. B. A 71: Ein umfassendes finnisches Buch, 1960 herausgegeben, nur mit der Erwähnung »Copy in Fogg Library« versehen; G. 66: der Inhalt unseres Textes ist verzerrt worden. Es wird darin nicht versucht, eine Aufzählung von Boschs Charakteristiken (cf. Gibsons Zusammenfassung von »including...« bis »culture«) zu geben, sondern den Zusammenhang und deren ideologische Funktion zu erläutern (cf. unser Text, S. 188: »By means of this approach... it is aimed to make clear the ideological substratum and point of departure of his work«). Dies will deshalb etwas über Bosch *selbst* und nicht nur über seinen soziokulturellen Hintergrund aussagen. Man korrigiere auch: »criticism of his own lack of inventive fantasy«.