

auf deren weiterführende Konsequenzen bislang nur Pillsbury hingewiesen hat (*The Graphic Art* 1978, S. 7–10, hier S. 8). Belloris These, daß Barocci keinen Strich ohne eine Studie nach dem lebenden Modell ausgeführt habe, entpuppt sich als ein kunsttheoretisches Konzept, das er dem erhaltenen Zeichnungskorpus übergestülpt hat im Sinne seiner Auffassung, die in Barocci den Vorläufer der sich auf das intensive Naturstudium begründenden und die künstlerischen Errungenschaften Ober- und Mittelitaliens verbindenden, reformierten Malerei der Carracci sah, und wohl auch mangels besserer Kenntnis. Gleiches mag für die von Bellori formulierte und im Katalog fortgeschriebene Verwendung von Ton- und Wachsfiguren gelten, mit deren Hilfe Barocci Figuren- und Gewandstudien ausgeführt haben soll (S. 176). Neben dem internen Werkprozeß griff er schon bald auf einen erarbeiteten Motivschatz zurück, den er nach Belieben in neue Heiligenszenen einfügen (Kat. 52 und 55), spiegeln (z. B. Kat. 35 und 36) oder geschlechtsspezifisch umwandeln konnte. Die häufigen Katalogverweise auf Belloris Darstellung von Baroccis Entwurfsprozeß legen zugleich ein Versäumnis im Umgang mit seinem gezeichnetem Œuvre offen (z. B. Kat. 3, 4, 13, 62, 63): Es fehlt an

einer umfassenden Untersuchung zur zeichnerischen Werkgenese, in der auch den Praktiken der Quadrierung und der Stylus-Übertragungen ausführlich nachgegangen wird. Solange Bellori als einzige Referenz angegeben wird (vgl. auch Nicholas Turner, *Federico Barocci*, Paris 2000, S. 150–153), steht der Barocci-Forschung noch ihre größte Aufgabe bevor.

Karen Buttler

P.S. Der Würzburger Bestand an Zeichnungen Baroccis wird derzeit von Stephanie Ostler untersucht, der ich herzlich für zahlreiche Gespräche danke. – Einen Grundstein für die zukünftige Forschung zum »Baroccismo« legt das Repertorium *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, hg. von Anna Maria Ambrosini Massari und Marina Cellini, Mailand 2005, das mir erst nach dem Imprimatur zugänglich wurde. Neben einführnden Aufsätzen zur Funktion der Zeichnung und Druckgraphik für die Werkstattorganisation und Verbreitung von Baroccis Bildfindungen – wobei Belloris Diktum jedoch nicht kritisch hinterfragt wird – stellt die Publikation in 31 Beiträgen das Œuvre der Schüler, Gehilfen und zahlreichen Nachfolger vor.

Jheronimus Bosch hält sich bedeckt. Zu Forschungsstand und rezenter Literatur

Mit einer Besprechung von:

LAURINDA DIXON, Bosch (*Art & Ideas*). Berlin, Phaidon Press 2003 (352 S., 200 Abb., davon 180 in Farbe, ISBN 978-0-7148-3974-5), und

FRÉDÉRIK ELSIG, Jheronimus Bosch. La question de la chronologie (*Travaux d'Humanisme et Renaissance*, N° CCCXCII). Genf, Librairie Droz S.A., 2004 (240 S., 100 Abb., davon 9 in Farbe, ISBN 978-2-600-00938-6)

Kaum ein zweiter niederländischer Maler hat bezüglich der Deutung und Datierung seiner Bilder mehr kunsthistorische Kontroversen hervorgerufen als Jheronimus van Aken gen.

Bosch (’s-Hertogenbosch um 1450–1516 ebenda). Seine ungewöhnlichen Werke verwirren nach wie vor die Forschung, die in ihren Datierungs- und Zuschreibungsfragen zu im-

mer neuen, zum Teil sehr widersprüchlichen Ergebnissen kommt. In den letzten fünf Jahren gab es eine rege Publikationstätigkeit, die vor allem durch die von JOS KOLDEWEIJ und BERNARD VERMET 2001 kuratierte Bosch-Ausstellung des Rotterdamer Museums Boijmans-van Beuningen angeregt wurde. Für die vielen neuen Erkenntnisse, die im Rahmen dieser Ausstellung gewonnen wurden, waren die von PETER KLEIN durchgeführten dendrochronologischen Analysen von besonderer Relevanz. Klein lieferte damit für die Datierung der meisten Bosch zugeschriebenen Tafelgemälde einen verlässlichen *terminus post quem*. Außerdem konnten einige fragwürdige Werke durch den Nachweis, daß das Holz eines Bildträgers zu Lebzeiten Boschs noch nicht gefällt war, aus dem hypothetischen Œuvre des Meisters ausgeschieden werden.

Die Ausstellung und das damit verbundene Symposium in Rotterdam und 's-Hertogenbosch hatten zur Folge, daß Kuratoren und Referenten die unüberschaubare Bosch-Literatur um einige wichtige Bücher bereicherten. Hervorzuheben sind HANS BELTING, der den »Garten der Lüste« in einen humanistischen Kontext stellte (*Hieronymus Bosch. Garten der Lüste*, München 2002. Rez. in *Kunstchronik* 9/10, 2003, S. 519-523), GERD UNVERFEHRT, der einen realienkundlichen Zugang wählte (*Wein statt Wasser. Essen und Trinken bei Jheronymus Bosch*, Göttingen 2003), FRÉDÉRIK ELSIG, auf den wir weiter unten näher eingehen werden, oder PAUL VANDENBROECK, dem mit der Identifizierung von Stiftern eine überzeugende Neudatierung der Prado-*Epiphanie* gelang (*Jheronimus Bosch. De verlossing van de wereld*, Gent-Amsterdam 2002; eine erweiterte Neuauflage seiner Doktorarbeit, *Jheronimus Bosch: tussen volksleven en stadscultuur*, Berchem 1987).

Neben dieser seriösen kunstwissenschaftlichen Richtung existiert nach wie vor eine rein spekulative Bosch-Forschung, deren obskure Ideen schon vor zwanzig Jahren kritisiert wurden (siehe Paul Vandebroek, »Über Bosch,

Alchemie und esoterische Kunstwissenschaft«, in: *Kunstchronik* 39, 1986). So erschien noch 2002 eine Neuauflage des Buches *Secret Heresy of Hieronymus Bosch* (1995) von LINDA HARRIS, die eine geheime Bilderwelt der Katharer nachweisen wollte. Sogar jene anachronistische Bosch-Interpretation meldete sich wieder zu Wort, wonach sich der Meister im Sinne des Surrealismus ganz seinem Unbewußten hingeeben hätte (VIRGINIA PITTS REMBERT, *Hieronymus Bosch and the Lisbon Temptation*, New York 2004).

Auch LAURINDA DIXONS Bosch-Monographie, die 2003 in der Reihe *Art & Ideas* bei Phaidon Press herauskam, ist der »phantastischen« Seite der Bosch-Forschung zuzurechnen. Für die Datierungen orientiert sie sich ganz an den dendrochronologischen Ergebnissen Kleins und datiert beispielweise das Wiener *Weltgerichts-Triptychon* im Abbildungstext »c. 1476 or later«, obwohl sie die Möglichkeit erwägt, daß es Philipp der Schöne 1504 bestellt hätte (S. 290). Zuschreibungen von Zeichnungen hält Dixon insgesamt für fragwürdig. Meisterzeichnungen wie das Berliner Blatt *Das Feld hat Augen, der Wald hat Ohren* sind ihr für Bosch zu modern (S. 316). Im allgemeinen ist Dixons Ansatz durchaus seriös, vor allem wenn sie Boschs Kunst aus dem Milieu seiner Zeit erklären will, nämlich als eine Allianz von Kunst, Frömmigkeit und Wissenschaft. Nur fokussiert sie den naturwissenschaftlichen Aspekt ganz auf die Alchemie, und diese beherrscht den größten Teil des Buches. Sobald ein Phantasiegebilde an ein alchemistisches Symbol oder Gerät erinnert, wird es unreflektiert als ein solches gedeutet. Ähnelt zum Beispiel ein phantastischer Kuppelbau einem Schmelzofen, dann ist es der Schmelzofen eines Alchemisten (S. 191ff., 213f.). Wenn ein Mischwesen Wurzeln hat, muß es die magische Alaune sein, selbst wenn es einen hohlen Baumstrunk auf dem Kopf trägt (S. 186f.). Stets versäumt es Dixon, ihre Bildinterpretationen auf Plausibilität zu prüfen oder gar der Frage nachzugehen, ob es über-

haupt möglich war, daß Bosch der Alchemie positiv gegenüberstand. Immerhin galten Alchemisten in Boschs Milieu als Scharlatane und wurden von Sebastian Brant bis Pieter Bruegel als solche verspottet. Schmelz- und Destillieröfen waren jedoch keineswegs der Alchemie vorbehalten. Sie dienten auch der Herstellung von Luxuswaren wie Glas und Parfum. Die gläsernen Elemente im *Garten der Lüste* mögen zum Teil an Reagenzgläser erinnern, doch sind sie eher von Schmuckelementen, Flakons oder Trinkgläsern inspiriert. Die beiden im selben Triptychon überdimensional verfremdeten Noppengläser (S. 259) waren auf jeden Fall mit Wein, Weib und Gesang, niemals jedoch mit Chemie assoziierbar. Ebenso verkörpern die überdimensionalen Darstellungen von Vögeln, Schmetterlingen, Blüten, Beeren und Eiern die alle fünf Sinne erfreuenden Lustbarkeiten eines irdischen Paradieses (selbst wenn sie hintergründig ihren paradoxen und kurzlebigen Charakter vor Augen führen). Eine andere Fehlinterpretation betrifft den gotischen Buchstaben »M«, der auf zwei überdimensionierten Messerklingen im Höllenflügel zu lesen ist (S. 271). Es ist dies eine reale Messermarke, die für »mundus« oder »miserere« stehen könnte. Dixon ignoriert jedoch den mittleren Strich und liest darin ein Omega (Ω), weil dieser letzte Buchstabe des griechischen Alphabetes auch für Alchemisten von Bedeutung war.

Auf ähnliche Weise nähert sich Dixon der Prado-*Epiphanie*. Beispielsweise deutet sie die rote Frucht, die der Vogel auf der Kugeldose des Mohrenkönigs im Schnabel hält, als Stein der Weisen (S. 221, 251). Wie Dixon zu Recht feststellt, ist der Vorläufer für das einem Reichsapfel ähnliche Geschenk des Mohrenkönigs in Boschs älterer New Yorker *Epiphanie* zu finden. Marijnissens plausible Erklärung dieser Kostbarkeit erwähnt sie aber nicht (Roger H. Marijnissen/Peter Ruyffelaere, *Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk*. Köln 1999, S. 238f.). Marijnissen zitiert eine nach 1479 in Delft gedruckte Dreikönigs-

legende, wonach einer der drei Magier dem Jesuskind einen goldenen Apfel schenkte, den Alexander der Große einst aus dem irdischen Paradiesgarten geholt hätte. Allerdings sei der Apfel, so die Legende, gleich nach der Darbringung zu Fäulnis und Staub zerfallen. Dieser Zusammenhang mit dem Garten Eden erklärt vermutlich auch die roten Früchte, die Bosch in der Prado-*Epiphanie* mehreren Vögeln in die Schnäbel und dem Diener des Mohrenkönigs auf den Kopf gelegt hat: Bosch zitiert damit gleichsam seinen *Garten der Lüste*. Dort findet man die roten Früchte – Beeren, Äpfel, Kirschen – ebenfalls in Vogelschnäbeln und auf den Köpfen von Schwarzafrikanern, wo sie lediglich als Zeichen sinnlichen Genusses zu verstehen sind.

2004 publizierte FRÉDÉRIK ELSIG seine Genfer Dissertation *Jheronimus Bosch. La question de la chronologie*, in der – ganz im Gegensatz zu Dixon – Zuschreibungsfragen im Vordergrund stehen. Elsig's zentrale These lautet, daß Bosch in der Familienwerkstatt arbeitete, auch nachdem er seit 1481 ein eigenes Haus bewohnte. Damit gelangt Elsig zu vielen überraschenden Ergebnissen, von denen leider nicht alle überzeugend sind. So hält er die Frankfurter *Ecce-Homo*-Tafel für eine Werkstattarbeit und schlägt Boschs älteren Bruder Goessen van Aken vor. Allerdings sprechen weder Malweise noch Unterzeichnung gegen Bosch. Vielmehr zeigt die Frankfurter Tafel charakteristische Bosch-Motive in durchaus ausgereifter Form. Wäre dieses *Ecce Homo* tatsächlich von Goessen gemalt, müßte der ruhmlos gebliebene Bruder innovativer als Bosch und Bosch sein Nachfolger gewesen sein. Ein solches Verhältnis ist aber in Anbetracht von Boschs Gesamtwerk schwer vorstellbar. Die früheste eigenhändige Arbeit Boschs wäre nach Elsig die *Kreuztragung* des Kunsthistorischen Museums in Wien. Diese Tafel steht aber in der breit schraffierenden Unterzeichnung dem späten Prado-*Hewagen* nahe, der nach dendrochronologischer Analyse nicht vor 1510 gemalt wurde. Daran

ändert sich auch nichts, wenn man wie Elsig diesen *Heuwagen* für eine Wiederholung hält. Eine Replik ist übrigens so gut wie auszuschließen, da zu viele Details nur versuchs halber angelegt wurden. Beispielsweise hat ein kämpfender Bettler nur in der Unterzeichnung eine Drehleiter umgehängt und ein zehender Mönch einen Krug neben seinem Becher stehen (siehe Carmen Garrido/Roger Van Schoute, *Bosch at the Museo del Prado - Technical Study*. Madrid 2001, S. 134f., Abb. 20 u. 22).

Elsigs Zweifel an der Originalität des *Heuwagens* ist noch aus einem anderen Grund bedenkenswert: Dieses Triptychon gehört zum Kern der Schüler-These von FRITZ KORENY (»Hieronymus Bosch – Überlegungen zu Stil und Chronologie«. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 4/5, 2002/03, S. 47–75). Wenn nun der Prado-*Heuwagen* nicht von Boschs Hand stammt, aber dennoch ein Original ist, dann kommt als Maler nur ein hervorragender Bosch-Schüler in Frage, der mit dem Namen des Meisters signierte. Die Zuschreibung des Prado-*Heuwagens* an einen um 1560 von Felipe de Guevarra erwähnten *discípulo* erwog bereits Gerd Unverfehrt (*Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jh.*, Berlin 1980, S. 88), doch erst Koreny schrieb diesem Anonymus eine ganze um 1510/20 datierte Werkgruppe zu. Guevarra dürfte diesen Schüler nur im Zusammenhang mit der stilistisch eher schwachen *Todsünden*-Tafel des Prado erwähnt haben (siehe Wolfgang Stechow, *Northern Renaissance Art 1400-1600, Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1966, S. 20, Anm. 2), doch ist es im Grunde irrelevant, ob es sich um diesen oder einen anderen *discípulo* handelte. Die von Koreny zusammengestellten Werke bilden jedenfalls eine homogene Gruppe, verbunden durch eine Andersartigkeit im Farbauftrag und im Modus der Unterzeichnung, deren großflächige Schraffierungen Tendenzen aufweisen, die für einen Linkshänder sprechen. Zu dieser Gruppe zählen neben

dem Prado-*Heuwagen* u. a. das Lissaboner *Antonius-Triptychon*, der *Landstreicher* in Rotterdam, der *Tod des Geizhalses* in Washington, das *Narrenschiff* in Paris und schließlich jene Wiener *Kreuztragung*, die Elsig an den Beginn seiner Chronologie stellt und mit 1490/95 um zwanzig Jahre früher datiert als Koreny! Eine solche zeitliche Diskrepanz macht skeptisch. Genährt wird der Zweifel an der Zuverlässigkeit von Datierungen, die auf Stilvergleichen innerhalb von Boschs Œuvre basieren, vor allem durch Vandenbroecks Frühdatierung der Prado-*Epiphanie*, deren Entstehung sowohl von Koreny als auch von Elsig um 1505–10 vermutet wurde. Vandenbroeck gelang es, die Entstehung des Triptychons mittels der Identifizierung des Stifterpaares auf die Jahre 1495–99 einzuzugrenzen (Vandenbroeck 2002, S. 176).

Diese überzeugende Datierung der Prado-*Epiphanie* in die zweite Hälfte der 1490er Jahre kann für die chronologische Einordnung anderer Arbeiten Boschs nicht ohne Konsequenzen bleiben. Wenn dieses Triptychon, das in der Forschung zu Boschs reifsten Arbeiten zählt, bisher deutlich nach dem *Garten der Lüste* datiert wurde, kann das Verhältnis nicht plötzlich umgekehrt sein. Folglich muß auch der *Garten der Lüste* früher datiert werden. Dies fällt um so leichter, als es keine überzeugenden Argumente für eine Datierung nach 1500 gibt. Als Auftraggeber des *Gartens der Lüste* kommt nicht, wie bisher angenommen, Graf Hendrik III von Nassau-Breda (1483–1538), sondern eher sein kunstsinniger Erbonkel Graf Engelbert II von Nassau-Breda (1451–1504) in Betracht.

Mit dem *Garten der Lüste* hängt wiederum das *Weltgericht* in der Akademie der bildenden Künste in Wien stilistisch und motivisch so eng zusammen, daß die bisherige Annahme, dieses Triptychon hätte mit dem 1504 datierten Auftrag Philipps des Schönen (1478–1506) zu tun, nicht mehr haltbar ist. Zudem schließt ein bislang unpubliziertes Detail die Möglichkeit aus, daß Philipp nach 1496 der Auftrag-

geber des Wiener Triptychons hätte sein können. Links unten in der Mitteltafel befindet sich der übermalte Entwurf einer einzelnen Stifterfigur, deren Mantel und Banderole mit bloßem Auge zu erkennen sind. Nach der spanischen Hochzeit von 1496 kommt aber eine solche Darstellung Philipps ohne seine Frau nicht mehr in Frage. 1504 würden bereits seine Söhne neben ihm knien.

Die Frühdatierung von Hauptwerken Boschs in die 1490er Jahre hat nicht nur Konsequenzen für die Chronologie, sondern scheint auch Korenys Schüler-These in Frage zu stellen, indem sie zwischen der Prado-*Epiphanie* und der dem Schüler zugewiesenen Gruppe einen zeitlichen Abstand von rund zwanzig Jahren denkbar macht. Wie Bernard Vermet in einem noch unpublizierten Symposiumsvortrag 2004 in Tallinn meinte, könnte sich Boschs Malstil in diesen zwei Jahrzehnten so weit geändert haben, daß die Schüler-Gruppe in Wahrheit als Boschs Alterswerk zu verstehen sei (Symposium am Eesti Kunstimuseum, Tallinn, 17–18. Sept. 2004: *Low sky, wide horizon: art of the Low Countries in Estonia*). In der Tat fällt es einerseits schwer, innovative Meisterwerke wie das Lissaboner *Antonius-Triptychon* als Arbeiten eines Schülers anzusehen, der trotz seines überragenden Könnens auch noch nach dem Tod Boschs anonym blieb. Andererseits kann man das Argument der

andersartigen Unterzeichnung nicht ignorieren. So bleibt zu hoffen, daß künftige Forschungen diese Frage endgültig klären werden. Neue Quellen könnten dabei hilfreiche Indizien liefern. *The sources of Bosch* lautet auch der Titel des zweiten internationalen Bosch-Symposiums, das vom 23.–25. Mai 2007 im neuen *Jheronimus Bosch Art Center* in 's-Hertogenbosch stattfinden soll. Man darf also gespannt sein.

Erwin Pokorny

P.S.

Nach Redaktionsschluß ist bei Hirmer eine Bosch-Monographie erschienen: Larry Silver, *Hieronymus Bosch*, München, Hirmer 2006 (424 S., 314 Farbabb., ISBN-13 978-3-77743135-2, € 135,-). Silver, Professor für Kunstgeschichte an der University of Pennsylvania, wählte darin eine seriöse thematische Herangehensweise, in der er Walter S. Gibson nahe steht. Phantastischen Theorien geht er wohlthuend aus dem Weg und erfreut mit einer wahren Fülle von Farbabbildungen das Auge der Bosch-Freunde. Das Buch erhebt nicht den Anspruch, einen Forschungsbeitrag zu leisten, sondern möchte Bosch einem breiten Publikum nahe bringen und verständlich machen. Was deshalb aus der Sicht des Kunsthistorikers leider zu kurz kommt, ist die Diskussion der wichtigsten Forschungsmeinungen. Zum »Garten der Lüste« kommt etwa Gombrichs Deutung als »Welt vor der Sintflut« ausführlich zu Wort, während die neueren Thesen von Wirth und Belting, die den utopischen Charakter der Darstellung betonen, unerwähnt bleiben. Auch Fragen der Eigenhändigkeit und Chronologie werden lediglich gestreift. Das reich illustrierte Schlußkapitel über Boschs Erbe in der niederländischen Kunst macht jedoch solche Mängel wieder wett.

ELIZABETH CROPPER

The Domenichino Affair. Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-Century Rome

New Haven und London, Yale University Press 2005. 266 S., Abb., ISBN 978-0-300-10914-6

Wie Elizabeth Cropper in der Einleitung erklärt, gehen die Anfänge ihrer Beschäftigung mit Domenichinos »Letzter Kommunion des hl. Hieronymus« in der Vatikanischen Pinakothek (*Abb. 1*) auf die späten 1970er Jahre

zurück. Unter dem Eindruck der damals aktuellen Theorien zur Intertextualität kam ihr der Gedanke, das Bild Domenichinos zum Ausgangspunkt einer Studie über den von ihr postulierten Konflikt zwischen Nachahmung