

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

21. Jahrgang

Januar 1968

Heft 1

ZUR AUSSTELLUNG „HIERONIMUS BOSCH“

'S-HERTOGENBOSCH 1967

(Mit 4 Abbildungen)

Die Hieronymus Bosch-Ausstellung, die im Spätherbst 1967 in 's-Hertogenbosch, der Vaterstadt des Malers, stattgefunden hat, war eine Unternehmung von nicht geringem Ehrgeiz. Der vorzüglich gearbeitete Katalog zählt mehr als 100 Nummern. Man hat sich nicht auf eine Repräsentation eigenhändiger oder als eigenhändig diskutierter Gemälde und Zeichnungen beschränkt, sondern in ungewöhnlicher Breite auch die Wirkung dieses Künstlers – bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, bis zu den Stichen aus dem Verlag des Hieronymus Cock – zu spiegeln versucht. Dazu war eine Abteilung mit Handschriften, Blockbüchern und Inkunabeln aufgebaut worden; ihr Titel "Suggestions about Sources, Background and Influence" (nach der englischen Ausgabe des Kataloges) beleuchtet die verfolgte Absicht.

Die Rotterdamer Ausstellung von 1936 (Jeroen Bosch, Noord-Nederlandsche Primitieven) hat sagenhaften Ruhm. 1958, zur Jubiläums-Ausstellung des Rijksmuseums Amsterdam (Middelleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden), war es noch einmal gelungen, ein höchst beachtliches Ensemble authentischer Werke – darunter wie 1936 der Lissaboner Antonius-Altar – zu versammeln. Eine Wiederholung solcher Erfolge konnte nach Jahren eines oft genug forcierten Ausstellungsbetriebes nicht erwartet werden. So war man keinesfalls überrascht, in 's-Hertogenbosch die problematischen Werke, die Kopien und alten Nachahmungen in gewaltiger Überzahl vorzufinden. Keines der eigenhändigen Triptychen hatte ausgeliehen werden können, und auch von den kleineren Einzeltafeln fehlten viele. Die Brüsseler Kreuzigung, im Katalog verzeichnet (29), war schließlich doch nicht gesandt worden. Immerhin sah man so bedeutende Bilder wie die Londoner Dornenkrönung (22), den Landstreicher (36) und den Hl. Christophorus (9) aus Rotterdam, das Narrenschiff aus dem Louvre (37) und die Kreuztragung des Kunsthistorischen Museums in Wien (28). Es war gelungen, zwei Werke aus dem Besitz des Prado zu erhalten: die Antonius-Versuchung (3) und die

Darstellung des Steinschneidens (30). Und es waren bedeutsame Stücke aus den Vereinigten Staaten und aus privatem Besitz gekommen – darunter solche, die erst neuerdings als originale Schöpfungen zur Diskussion gestellt worden sind (27, 45).

Die Ausstellung in 's-Hertogenbosch ist ein ungewöhnlicher Erfolg gewesen. Als "faiseur de diables" übt Bosch auch heute noch eine starke Faszination aus. Die beschriebene Dominanz der Kopien und Nachahmungen ließ aber notwendigerweise das Motivische, gleich welcher Qualität, triumphieren. Daß den Besuchern ein deutliches Bild von der ungewöhnlichen Größe des *Malers* Bosch vermittelt wurde, muß man wohl bezweifeln.

Hier soll jedoch nicht von Problemen der Ausstellungs-Pädagogik, sondern von Fragen der Bosch-Forschung die Rede sein. Für den speziell Engagierten bot die Veranstaltung eine Fülle von Anregungen, und zwar gerade durch die so zahlreich versammelten Kopien und Nachahmungen. Es zeigte sich mit großer Deutlichkeit, daß Bosch bereits zu Lebzeiten eine ungewöhnliche Wirkung ausgeübt hat. Dieses Phänomen ist bisher – wie mir scheinen will – durchaus nicht mit der notwendigen Eindringlichkeit besprochen worden. Gewiß kennen wir seit langem einen unbestreitbaren Bestand sicher eigenhändiger Werke. Es könnte deshalb den Anschein haben, als seien außerhalb des Ikonographischen keine Zweifel mehr zu beheben. Tatsächlich ist das jedoch kaum der Fall. An der Peripherie des Oeuvres gibt es noch viele Fragen zu klären, und ich fürchte darüber hinaus, daß man auch das Urteil über einzelne bisher gänzlich unangefochtene Bilder (3, 25, 47) wird revidieren müssen. Ein genauerer Einblick in die verschiedenen Richtungen und Verfahrensweisen der Bosch-Nachfolge sollte in dieser Situation nützlich sein. Ich möchte dazu, anhand der Ausstellung, einen Beitrag zu geben versuchen.

Den frühen Ruhm Boschs bezeugen eindringlich die zahlreich erhaltenen exakten oder so gut wie exakten Kopien nach Werken seiner Hand. Die Darstellung der Antonius-Versuchung auf dem Mittelbild des Lissaboner Triptychons scheint besonders gesucht gewesen zu sein. Einige der Wiederholungen stehen dem Vorbild so nahe, daß Friedländer die Frage stellte, ob mit eigenhändigen Repliken des Meisters gerechnet werden müsse (Altniederld. Malerei Bd. 14, S. 99 f.). Auf der Ausstellung war die Brüsseler Kopie des gesamten Altares (2) zu sehen – eine vermutlich in nur geringer zeitlicher Entfernung von Bosch entstandene Arbeit. Ein so gut wie unbekanntes Kuriosum ist eine stark zerstörte Wiederholung des sog. „Gartens der Lüste“ (42). Häufiger scheint man auch die Anbetung der Könige nach dem Mittelbild des Madrider Triptychons gewünscht zu haben. Nach 's-Hertogenbosch war das Exemplar des Aachener Suermondt-Museums geholt worden (15) – eine in ihrem gedämpften Kolorit vom Original recht erheblich abweichende Malerei. Veränderungen in der Landschaft hängen zweifellos mit dem gedrückten Format der Tafel zusammen, veraten aber gleichzeitig, gegenüber dem für Bosch charakteristischen hohen Horizont des Vorbildes, ein Streben nach gesteigerter Tiefenwirkung. An mehreren Stellen der Aachener Kopie ist deutlich eine Unterzeichnung zu bemerken, die mit der Ausmalung nicht zusammenhängt; es handelt sich, allem Anschein nach, um einen weitgehend

ornamentalen Entwurf. Ob er für uns von Interesse ist, kann mit dem bloßen Auge kaum entschieden werden. Eine Aufnahme im infraroten Licht würde ein Urteil erlauben.

Daß wir aus Tafeln in Köln (10) und Brüssel (11: nicht ausgestellt) eine halbfigurige Darstellung der Geburt Christi zuverlässig erschließen können, wurde mit Recht niemals bezweifelt. Das Kölner Exemplar, schon von Paul Lafond bearbeitet (H. Bosch, Bruxelles/Paris 1914, S. 40), hat doch immer wieder auch Befürworter gefunden. Neuerdings spricht Tolnay von einem Original, das möglicherweise im Hintergrund links von anderer Hand vollendet worden sei. Ich vermochte beim Studium des Bildes keine Bestätigung für diese Annahme zu finden. Mir scheint ein einheitlich durchgearbeitetes Werk vorzuliegen, und es bleibt doch wohl bestehen, daß man nicht nur in den Motiven des Hintergrundes (links wie rechts!), sondern ebenso in den Hauptfiguren einen Abstand zu den sicher eigenhändigen Schöpfungen Boschs feststellen kann. Die Farben sind blaß, die Linienführung ist hart, und die an mehreren Stellen gut sichtbare Unterzeichnung wirkt ein wenig schematisch. Wenn man die Londoner Dornenkrönung (22) zum Vergleich heranzieht, wird die Starrheit des Kölner Bildes, als das Charakteristische einer Kopie, erst recht deutlich. (Eine mir bisher unbekannt gewesene, sehr schwache Fassung dieser halbfigurigen Geburt Christi wurde eben im Handel angeboten: vgl. *Weltkunst* 37, 1967, Heft 21, Abb. S. 1106; das Kind, mitsamt Windeln und Krippe, ist hier nach der im Stile des Hugo van der Goes gehaltenen Darstellung in Wilton House kopiert worden: s. F. Winkler, H. v. d. Goes, Berlin 1964, Abb. 172).

Eine besondere Spielart, durchaus noch in der Kategorie der treuen Kopien, repräsentierte eine aus dem Rijksmuseum geliehene Wiederholung der *Ostantatio Christi* in Frankfurt (26). Für den Auftraggeber waren die auf dem Frankfurter Bild dargestellten (später übermalten) Stifter ohne Interesse. Ihr Fehlen aber mußte die im übrigen beibehaltene Komposition erheblich stören. Der Kopist empfand dies offenbar und versuchte eine (Not-)Lösung. Er belebte die leere Mauerfläche durch ein Kerkerfenster, hinter dessen Gittern man Barabbas erkennt.

Der gleiche Fall scheint bei den drei gemalten Fassungen der Hochzeit zu Kana (17–19) vorzuliegen. K. G. Boon hat 1960 auf eine im Louvre bewahrte Zeichnung hingewiesen, die für die Beurteilung der Bilder von größter Bedeutung ist (im Katalog S. 87 reproduziert). Sie zeigt bis ins Detail hinein die gleiche Darstellung, aber vorn links noch zusätzlich einen Stifter mit seinem Schutzpatron. Auf diese Weise ergibt sich eine überzeugend ausgewogene Komposition, im deutlichen Kontrast zu den gemalten Fassungen, die vorn links eine auffallende Leere (18, 19) bzw. eine Lücke mit einer keineswegs zwingenden Füllung (17: Die Hunde) erkennen lassen. Nach der Zeichnung zu urteilen, wäre das stets als ein Original gerühmte Rotterdamer Exemplar (17) nur die beste, Bosch am nächsten kommende Kopie unter anderen. Boon hat diese Folgerung angedeutet, die m. E. durch eine unvoreingenommene Prüfung des Bildes bestätigt wird. Die nicht nur im Katalog zu findende Mitteilung, daß beinahe alle Köpfe übermalt worden seien, trifft keineswegs zu. Die Rotterdamer Tafel ist in weitesten

Partien sicher zu beurteilen. Manche Farben, so das Grün im Gewand des Mannes ganz links am Tisch, sind in ihrer spezifischen Nuance bei Bosch ohne Analogie. Die Gesichter wirken durchweg starr, die Hände erscheinen auffallend steif. Die Faltenbildung ist in manchen Teilen wenig prägnant (Gewand und Ärmel der Frau links am Tisch). Ein typisches Kopistenmißverständnis könnte bei dem Musiker auf der „Empore“ vorliegen. Die Zeichnung und die beiden anderen gemalten Kopien zeigen einen zweiten Musikanten, dessen Instrument zum Teil vor dem Gewand des Spielers rechts zu erkennen ist. Auf der Rotterdamer Tafel aber ragt dieses Instrument unter dem Gewand des rechten Musikers hervor! Eine gründliche Untersuchung des Bildes – nicht zuletzt unter Zuhilfenahme der Röntgen-Photographie – wäre dringend zu wünschen. War der zweite Spieler (links am Rand) überhaupt je dargestellt? Mit dem bloßen Auge sind keine Spuren seiner einstigen Anwesenheit zu entdecken. Wurden beide Hunde nachträglich eingefügt? Man hat es verschiedentlich angenommen. Im Katalog wird nur das linke Tier als eine spätere Zutat bezeichnet. Dieses Urteil überzeugt. Der rechte Hund unterscheidet sich in seiner zusammengezogenen Haltung und mit seinen „glatten“ Umrissen nicht von den benachbarten Figuren und Gegenständen (von dem „Mundschenk“, von den Krügen), der linke hingegen verrät eine andere, freiere und ungleich realistischere Auffassung – er dürfte in die Epoche zwischen Floris und Rubens zu datieren sein (kaum in das 18. Jahrhundert, wie es im Katalog heißt).

Bei der Amsterdamer *Ostentatio Christi* (26) wie bei den gemalten Fassungen der Hochzeit zu Kana (17 – 19) handelt es sich um Kopien, deren Abweichungen vom Original mit dem Wegfall der dort gegebenen Stifter zusammenhängen, also keineswegs aus selbständigen Stil Tendenzen heraus zu begründen sind (als eine unter verschiedenen Parallelen vgl. Gerard Davids Hochzeit zu Kana und die Kopien danach: Hélène Adhémar, *Corpus "Les Primitifs Flamands"* Louvre I, Bruxelles 1962, S. 124 f.). Anders verhält es sich mit den Darstellungen des Steinschneidens (31, 32), die man fast übereinstimmend als genrehafte Erweiterungen und Veränderungen der ursprünglichen Version (30: Original?) versteht. Die Grenze zwischen Kopie und Nachahmung kann auf solchem Wege rasch unsichtbar werden – das beweist eine in mehreren Exemplaren überlieferte Dornenkrönung in Halbfiguren (23, 24). Von den erhaltenen Fassungen ist zwar keine je ernsthaft als Original diskutiert worden, man glaubt jedoch allgemein, aus ihnen eine verschollene Komposition Boschs erschließen zu können. In einer vor dem Abschluß stehenden Untersuchung über die frühe Geschichte des niederländischen Halbfigurenbildes ist Brigitte Völker jetzt zu einem anderen Ergebnis gekommen. Sie weist mit vollem Recht auf die Schwächen der hier vorliegenden Lösung hin. Gegenüber Christus und dem Schergen hinter ihm, gegenüber den Hauptfiguren also, treten die vier begleitenden Gestalten in einer keineswegs plausiblen Weise zurück. Sie erscheinen als Füllsel, nicht als integrierende Bestandteile einer übergreifenden Konzeption. Blickt man vergleichend auf die beiden originalen Halbfigurenbilder dieses Themas (Escorial und London, National Gallery: 22), so wird ein eigentlich unüberbrückbarer Qualitätsabstand deutlich. Wie hilflos wirkt in den beiden Köpfen rechts am Rand die Wiederholung der Profilansicht! Vergewenärtigt man sich schließlich die weitgehende

Übereinstimmung der Hauptgruppe mit derjenigen der Fassung im Escorial, so muß man mit Brigitte Völker zu dem Schluß kommen, daß nichts anderes als eine recht ungeschickt erweiterte Teilkopie vorliegt. Die beiden zur Ausstellung geliehenen Exemplare stammen aus verschiedenen Werkstätten. Kat. 24, um die Figur eines Stifters bereichert, wird nicht allzu weit von Scorel entfernt geschaffen worden sein. Man ist gewohnt, bei derart getrennter Überlieferung ein bedeutendes Urbild vorauszusetzen, und man hat damit in vielen Fällen recht behalten. Man sollte andererseits bedenken, daß im 16. Jahrhundert ein enorm gesteigerter Bilderbedarf zu beobachten ist und daß deshalb immer auch mit künstlerisch wenig bedeutenden, anonymen „Serien“ gerechnet werden muß – nicht zuletzt im Halbfigurenbild, das beliebt geworden war (vgl. in diesem Zusammenhang die vom Rez. im Münchner Jahrbuch 1961, S. 174 Anm. 81 besprochene Anbetung der Könige im Stil des Hugo van der Goes; reiches Material jetzt in der zitierten Arbeit von B. Völker).

Eine andere Möglichkeit des Kopierens führte eine Darstellung der Gefangennahme Christi in Halbfiguren (20) vor Augen. Man kennt diese querrechteckige Fassung aus mindestens zwei Exemplaren. Die gleichen Figuren kommen aber auch, in teilweise veränderter Position zueinander, innerhalb eines Hochovals vor (Triptychon in Valencia; gute Abb.: Jheronimus Bosch, *Bijdragen bij gelegenheid van de herdenkingstoonstelling, 's-Hertogenbosch* 1967, S. 18–20). Die Physiognomien lassen an die Kreuztragung im Genter Museum denken und legen deshalb die Vermutung nahe, daß hier eine verlorene Schöpfung Boschs überliefert wird. (Denn als Original kann keine der genannten Fassungen in Anspruch genommen werden). Wie aber ist dieses verschollene Werk zu rekonstruieren? Wo man überhaupt zu der Frage Stellung nahm (Tolnay 1965; der Katalog bei Nr. 20), hat man die querrechteckigen Tafeln als die zuverlässigen „Urkunden“ angesehen. Diese Entscheidung halte ich für falsch, weil die Komposition in der rechteckigen Fassung erhebliche und für Bosch keineswegs denkbare Unstimmigkeiten zeigt. Gegenüber der gedrängten Gruppierung, Kopf an Kopf, fallen in den oberen Ecken leere Flächen als unbewältigte Zonen auf. Der Maler des Amsterdamer Bildes (20) scheint diese Problematik gesehen zu haben; die von ihm eingefügten Landschaftskulissen möchten als ein Korrekturversuch zu deuten sein. Merkwürdig und befremdlich ist in der rechteckigen Fassung ferner ein Widerspruch, der die Figurengruppe und mit ihr den Realitätsgrad der dargestellten Szene betrifft. Unbegründet wirkt die Hochstaffelung hinter Christus gegenüber der „normalen“ Entfaltung in die Breite, wie sie im übrigen festgestellt werden kann. In der hochovalen Komposition (Valencia) gibt es solche ungelösten Gegensätze nicht. M. E. ist man hier der Urschöpfung Boschs unmittelbar nahe. Eine gründliche Prüfung des Triptychons in Valencia wird vielleicht ein Urteil darüber erlauben, ob das ungewöhnliche Oval als treue Überlieferung gelten darf. Der von J. K. Steppe (*Bijdragen* S. 21) vorgebrachte Einwand gegen die Flügelbilder dieses Altares (uncharakteristischer Stil der Zwickel-Grisaillen) ist unzutreffend; der genaue Vergleich der Mitteltafel mit ihrem Vorbild (*Bijdragen* Abb. 9 gegen Abb. 12) lehrt, daß der im übrigen zuverlässige Kopist auch in diesem Falle einzelne Grisaille-Motive (in mittlerer Höhe links wie rechts) völlig

verändert hat. Die Amsterdamer Tafel (20) wäre demnach als eine im einzelnen recht genaue, in ihrem Zeugniswert durch Veränderung der Figurenpositionen dennoch stark geminderte Kopie zu bezeichnen.

In jedem Falle treten die Probleme der rekonstruierenden Kopienkritik hier in helles Licht. Wir haben mit einer Vielfalt von Möglichkeiten zu rechnen. Bei der Beschäftigung mit der Darstellung des Gauklers (33 – 35, 97) darf dies nicht vergessen werden. Fast einmütig hat man das Bild in Saint-Germain-en-Laye (33) als die Bosch am nächsten kommende Fassung bezeichnet – wenn man nicht sogar in ihm das Original sieht (so Combe und Tolnay). Die Tafel ist im ganzen gut erhalten, die Figuren sind durch keine Retuschen entstellt, man muß nur für die Farbwirkung einen vergilbten Firnis in Rechnung setzen. Die Ansicht, daß eine Kopie vorliegt, erscheint mir unabweisbar. Sie wird durch die Schärfe und Starrheit (auffällig besonders in den Gesichtern) ebenso bestätigt wie durch die nicht nuancierten Farbflächen (Gewand des Gauklers!). In dem zuhöchst angeordneten Zuschauer wird die Entfernung von Boschs Typenbildung unmißverständlich erkennbar. Kann aber das Bild, wenn nicht als Original, so als exakte Kopie durchgehen? Für die Gruppierung und Haltung der Figuren muß diese Frage bejaht werden, denn die anderen Fassungen (34, 35, 97) geben dazu eindeutige Bestätigungen. Die allein im Kupferstich (97) erscheinende Figur des Beutelschneiders links am Rand ist als genrehaft erzählerisches, die Pointe verdeutlichendes Motiv durchschaubar; ersichtlich wurde diese Gestalt der kompakten Gruppe angefügt. Diskutabel bleibt m. E. die Distanz zwischen dem Gaukler und seinem Publikum. In diesem Punkt wird das Exemplar in Saint-Germain-en-Laye von keiner der anderen Fassungen, auch nicht von der originalen Skizze im Louvre, gestützt. Vor allem aber erscheint mir der Abschluß der Komposition hinter den Figuren als ein Problem. Die glatte und in fast gleichmäßiger Höhe sich erstreckende Mauer, wie sie die favorisierte Tafel in Saint-Germain-en-Laye zeigt, wirkt durchaus nicht überzeugend. Im Werke Boschs gibt es für dieses starre „Bau-Element“ keine Analogie. Hat man für das verschollene Original – entsprechend dem Stich (97) und den Exemplaren Philadelphia und New York (35) – rechts eine Öffnung zur Tiefe hin anzunehmen? Ich halte es für wahrscheinlich und teile insofern die Ansicht von L. Brand Philip, ohne damit der von ihr vorgeschlagenen Rekonstruktion (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 9, 1958, Abb. S. 39) im einzelnen folgen zu wollen. Der Versuch, Hintergrundsszenen in Anlehnung an die Fassungen in Philadelphia und New York (35) zu erschließen, bedürfte anderer als der vorgetragenen Argumente; und gewiß spricht alles dagegen, daß das Urbild wie das schwache Exemplar aus kalifornischem Privatbesitz (34) ein Tondo gewesen ist (vgl. dazu die Anmerkungen im Katalog).

Ähnliche Schwierigkeiten scheint mir die Darstellung des Streits zwischen Karneval und Fasten zu bieten. Auf der Ausstellung waren zwei Exemplare der Komposition zu sehen, die Grisaille aus dem Besitz der Galerie Cramer, Den Haag (39), und die erweiterte, farbige Fassung aus dem Rijksmuseum (40), ein in allen Einzelheiten eigenständiges, lebendig ausgearbeitetes Werk von beachtlicher Qualität, das sicher nicht vor der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden ist und in dem Typus der Frau links,

hinter dem tanzenden Paar, unverkennbar an Maerten de Vos erinnert. Die Grisaille zeigt starke Anklänge an Bosch. Sie kann aber unter keinen Umständen mit Friedländer als Original in Erwägung gezogen werden. Ja, man fragt sich, ob hier – mit Tolnay – ohne Abstriche von einer Kopie nach Bosch gesprochen werden darf. Nicht nur die Anordnung vor einer ungegliederten Wandfläche befremdet – auch in der Figurenkomposition sind merkwürdige Züge zu entdecken.

Die Größe der Gestalten oder auch nur der Köpfe schwankt, und innerhalb der gedrängten Gruppierung fallen Zäsuren ins Auge. Ein scharfer Einschnitt liegt in der Mittelachse des Bildes, ein weiterer ist in der linken Hälfte, zwischen den Tanzenden und den Trägern des Karnevals-Thrones, festzustellen. Bosch hat in manchen Bildern gewiß „mit Gruppen addiert“ (Heuwagen, untere Zone; Garten der Lüste) – jedoch nicht in dieser Weise hart und unvermittelt.

Würden von Bosch erfundene Gruppen hier selbständig zu einer Art von Fries kombiniert? Mit dieser Möglichkeit ist zu rechnen. Es gibt verschiedene Tafeln, in denen wir die freie Zusammenfügung exakt kopierter Motive mit aller nur wünschbaren Eindeutigkeit belegt haben. Den Höllenflügel des Triptychons „Garten der Lüste“ hat man während des 16. Jahrhunderts mehrfach in solcher Weise geplündert (vgl. P. Lafond, Abb. vor S. 25, vor S. 55). Ein Beispiel wurde erst kürzlich bekannt: Ein Triptychon, das aus schweizerischem Privatbesitz in das sog. Museum für moderne Kunst in Kairo gelangt ist (vgl. Kristall, 30. 12. 1966, S. 27 ff. mit zahlreichen Abb.). In diesem sicherlich alten, wohl noch vor 1550 hergestellten Weltgerichtsaltar findet man neben dem „Garten der Lüste“ auch die Madrider Tischplatte ausgewertet. Ein Triptychon in spanischem Privatbesitz (J. Lavalleye, Collections d'Espagne, Bd. 1, Anvers 1953, Nr. 45 Taf. 50/1) zeigt im Mittelbild und auf dem rechten Flügel die Motive aus dem „Garten der Lüste“ bis auf geringe Unterschiede in der gleichen Verteilung wie das Altarwerk in Kairo – ein neuerlicher Beweis dafür, daß man selbst bei Arbeiten von ganz untergeordnetem Rang mit Wiederholungen zu rechnen hat (vgl. das oben zu Nr. 23 und 24 Ausgeführte).

Aus einem Zerlegungsprozeß solcher Art, einem Weiterleben einzelner Figuren, Gruppen und Gegenstände, wird auch das Brügger Hiobs-Triptychon (1) zu erklären sein. Tolnay denkt an eine Kopie nach einem verschollenen Altar Boschs; Friedländer und Boon haben die Authentizität erwogen. Es wurde festgestellt, daß verschiedene Motive sich in sicheren Werken des Meisters wiederfinden lassen (im Katalog fehlt der Hinweis darauf, daß neben der Architektur auch die Landschaft der Mitteltafel auf die Madrider Epiphanie zurückgeht). Das Zusammenwürfeln von Bestandteilen verschiedener Bilder spricht gegen die Eigenhändigkeit wie gegen die Annahme einer exakten Kopie. Im einzelnen enthüllt der genaue Vergleich der Zitate mit den Quellen den Abstand. Wie öde die Architektur rechts unterhalb von Hiob, wenn man die entsprechenden Motive im Mittelbild des Eremiten-Altars in Venedig daneben sieht! Deshalb kann m. E. der gewiß bedauerliche Erhaltungszustand des Brügger Triptychons an dem Urteil, daß hier eine Kompilation vorliegt, durchaus nichts ändern. – Die faßbaren Zusammenhänge mit Bosch lassen vermuten, daß auch die sonst nicht beleg-

baren Bild-Elemente auf ihn zurückzuführen sind. Für diese Annahme sprechen vornehmlich vor allem die Figuren des Mittelbildes. Die Gruppe der Musikanten ist als Erfindung des Meisters unbedingt würdig; ein gleiches gilt für den fuchsköpfigen Dämon, der rechts in einer Mauerlücke sichtbar wird, und für die Gestalt Hiobs mit ihrem zarten Profil und der so überaus charakteristischen Sprödigkeit der Körperauffassung. Eine Tafel aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (107), wechselweise Pieter Huys und Jan Mandijn zugeschrieben, zeigt Hiob in beinahe identischer Haltung. Auch dies kann als Indiz zugunsten einer Erfindung des Meisters gewertet werden. Eine Darstellung des Hiob von Bosch wird bereits 1523/24 erwähnt. Es liegt nur allzu nahe, Bestandteile daraus im Brügger Altar überliefert zu sehen: Bestandteile, nicht zuverlässig das Ganze der figürlichen Gruppierung! Denn es will mir scheinen, als ergäbe sich aus der völlig unterschiedlichen Distanz zwischen der Hauptgestalt (Hiob) und den seitlich zugeordneten Motiven (Musikanten, Dämonen) eine wenig befriedigende Komposition. Auffallend unvermittelt steht die Gruppe der Musikanten vor dem sich abwendenden Hiob!

Entlehnungen also von Figuren und Gruppen und ein selbständiges Schalten mit diesen Elementen! So ist es auch in der Darstellung der *Ostentatio Christi* aus dem Museum of Fine Arts in Boston (27) geschehen. Unbedenklich wurden entscheidende Bestandteile der Frankfurter *Ostentatio* (Abb. im Katalog S. 103) für eine im Kern verwandelte Inszenierung des Themas – Christus in frontaler Stellung – verwendet. Bei einem solchen Verfahren mußte es fast zwangsläufig zu Ungereimtheiten kommen. Den Katalog-Bearbeitern ist entgangen, daß der Rez. in Zeitschrift f. Kunstgeschichte 1964, S. 174 f., das Bostoner Bild ausführlich als eine Kompilation besprochen hat. Auch Tolnay (1965, Kat. Nr. 5a) analysiert die Darstellung in diesem Sinne. Daß man an ein Original hat denken können, bleibt eigentlich unbegreiflich. Denn auch in Hinsicht auf den Kolorismus, auf die starke Brechung nach Grau, findet man nicht den Weg zu den sicheren Werken Boschs.

Mehrfach wurde darauf hingewiesen, daß die Flügel von einer anderen Hand stammen müssen; daß ihre Qualität höher ist als die der Mitteltafel, stellte Tolnay fest. Die Stifter waren Mitglieder der Liebfrauenbruderschaft in 's-Hertogenbosch; man befindet sich also im allerengsten Umkreis des Meisters.

Ähnlich wie beim Brügger Hiobs-Triptychon und bei der Bostoner *Ostentatio Christi* liegt der Fall bei dem Epiphanie-Altar aus Privatbesitz (14). Im Katalog ist der Sachverhalt beschrieben. Die Darstellungen auf den Seitenflügeln sind in ihren Hauptmotiven als Erfindungen Boschs bezeugt; zwei Fragmente in Philadelphia, von der Forschung als Originale oder doch mindestens als hervorragende Kopien anerkannt, liefern den Beweis. Eine Zutat des Kopisten ist die Landschaft, die in ihrer bläßlichen Verschwommenheit mit Bosch nichts mehr zu tun hat. Auch der obere Abschluß der Architektur auf dem Hirtenflügel links muß wohl in Frage gestellt bleiben. Das Mittelbild steht in deutlichem Kontrast zu den Flügeln. Der Figurenmaßstab ist ein völlig anderer. Für die renaissanceistische Architektur und ihre mit Aufwand hervorgekehrte Perspektivkonstruktion gibt es bei Bosch keine Analogie. Dennoch kann nicht die gesamte

Mitteltafel ohne weiteres als freie Zutat des Kompilators gewertet werden. Der Altar aus Anderlecht (13) kommt hier ins Spiel. Er zeigt Maria und die drei Könige in weitgehend übereinstimmender Gruppierung, dabei in einer Durchbildung, die Bosch außerordentlich nahe steht. Wird in diesen Figuren eine verschollene Epiphanie des Meisters überliefert? Die Antwort auf diese Frage muß entscheidend von der Beurteilung des Anderlechter Triptychons abhängen. Das Werk reicht – ebenso wie der Brügger Hiobs-Altar (1) – nach Auffassung und Malweise einigermaßen an eigenhändige Arbeiten Boschs heran. Es enthält Figuren, die man, als Erfindung, nur dem Meister selbst zutrauen möchte: Ich denke besonders an die Gruppe der Gefolgsleute, die mit dem Reisegepäck der Könige hantieren. Andererseits bemerkt man Eigentümlichkeiten, die gegen die Annahme einer durchgehend exakten Kopie sprechen. Es sind dies vor allem die partiellen, nicht das Mittelbild insgesamt betreffenden Übereinstimmungen mit der Madrider Epiphanie, aber auch kompositionelle Ungeheimtheiten im Verhältnis zwischen dem Mittelbild und dem links anschließenden Flügel, dessen Gestalten auf befremdliche Weise vom Hauptgeschehen isoliert erscheinen. Eine Möglichkeit, die Situation definitiv zu entwirren, sehe ich vorläufig nicht.

Den extremsten Grad der Zerlegung von Kompositionen Boschs markierte in der Ausstellung eine Zeichnung aus dem Ashmolean Museum in Oxford (62). Gezeigt sind in sauberer Aufreihung, recto und verso, mehr als dreißig Monstren, die untereinander in keinerlei szenischem Zusammenhang stehen. Die Anmerkungen im Katalog gerieten in diesem Falle vielleicht ein wenig knapp. Neben Lafond und Friedländer haben auch Buchner, Tolnay (1937) und Denvir (*Burl. Mag.* 88, 1946, S. 121 f.) das Blatt als Original anerkannt. Tatsächlich handelt es sich um eine Kopie. Den Beweis dafür hat bereits 1931/32 Campbell Dodgson geführt (*Old Master Drawings* 6, 1931/32, S. 52). Er publizierte eine in Privatbesitz befindliche Zeichnung (Abb. 4), die derjenigen in Oxford nach Material, Format und Stil aufs Haar gleicht. Wieder haben wir eine Sammlung von Monstren vor uns. Vier der seltsamen Wesen kommen ein zweites Mal auf einem in Berlin bewahrten Skizzenblatt (61) vor, jeweils zu zweit auf Vorder- und Rückseite und in völlig anderer Position zueinander. Die Berliner Zeichnung ist von überragender Qualität; sie gilt bis heute unangefochten als Original. Der Vergleich deklassiert das von Dodgson veröffentlichte Blatt eindeutig als eine – allerdings mit großem Geschick ausgearbeitete – Kopie. Es fehlt hier überall die Lebendigkeit eines ursprünglichen Entwurfs; das gleichmäßig-reinliche Strichbild macht anschaulich, daß die Formen nicht mehr gesucht werden mußten, sondern zur Übernahme vorlagen. Dodgson selbst hat diesen Schluß gezogen und ihn folgerichtig auf die Zeichnung in Oxford (62) ausgedehnt. Seinem Urteil hat man sich in zunehmendem Maße angeschlossen; neben den im Katalog zitierten Autoren wäre vor allem noch K. T. Parker zu nennen (*Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, Oxford 1938, Bd. 1, S. 10 f. Nr. 23*). Merkwürdigerweise wird das Blatt in Oxford in der Literatur immer wieder als genaue Wiederholung eines insgesamt identischen Originals bewertet. Der Zusammenhang zwischen der Berliner Skizze und der von Dodgson bekannt gemachten Zeichnung in Privatbesitz (Abb. 4) spricht jedoch nach-

drücklich dafür, daß wir es mit Musterblättern, mit einer frei veränderten Zusammenstellung zu tun haben. Wieviele Zeichnungen Boschs geplündert wurden, vermag niemand zu sagen. Das Planvolle aber der Kombination ist überdeutlich: Wo die Größe der einzelnen Monstren es irgend erlaubte, hat der Kompilator waagerechte Reihen gebildet (vgl. bes. Oxford, recto). Ganz ähnlich können noch bei Rubens solche Musterblätter aussehen (Frauenköpfe in Braunschweig: Held 162; Burchard/d'Hulst 3).

Auch die Zeichnungen mit Bettlern und Krüppeln (49, 50) gehören in diese Kategorie – bloß daß sie kaum genaue Kopien nach Bosch sind, geschweige denn von seiner Hand stammen. Das in der Albertina bewahrte Blatt (50) diente, wie man seit langem weiß, als Vorlage für einen von Hieronymus Cock herausgegebenen Kupferstich (101). Diese Tatsache spricht eher gegen als für Bosch. Denn die von Cock als Erfindungen Boschs edierten Kompositionen können unter keinen Umständen mit Selbstverständlichkeit als exakte Kopien angesehen werden. In zahlreichen Details wird die fortgeschrittene Zeit, das mittlere 16. Jahrhundert, erkennbar. Es ist deshalb sehr schwierig, von diesen Stichen allein auf die etwaigen Urbilder zurückzuschließen. In einem Falle (103: Die großen Fische fressen die kleinen) ist uns die Stichvorlage Bruegels erhalten geblieben, so daß wir hier einen Beweis dafür haben, in welchem Grade die Beischrift "Hieronijmus Bos inventor" mit Skepsis aufgenommen werden muß.

Auch die Musterblätter mit den Bettlern und Krüppeln zeigen den Stil Bruegels. Friedländer hat dies schon 1927 für die Wiener Zeichnung (50) festgestellt; R. van Bastelaer katalogisierte das Brüsseler Exemplar (49) als eigenhändige Arbeit des Künstlers. Im allgemeinen jedoch ist man zu der Zuschreibung an Bosch übergegangen – nur Fritz Grossmann hat neuerdings das Brüsseler Blatt wiederum Bruegel selbst zugesprochen (Burl. Mag. 101, 1959, S. 345). Ich meine, daß man ihm folgen muß. Charakteristisch für Bruegel sind insbesondere die ausgeprägt plastischen Qualitäten der Figuren, die entweder prall in ihren Kleidern stecken oder von ihren Mänteln wie von einer festen Schale umhüllt werden. Ein Unterschied zwischen den beiden Zeichnungen ist gelegentlich betont worden – wie mir scheint mit vollem Recht. Das Blatt in Wien hat nicht die Lebendigkeit und Feinheit des Brüsseler Exemplars, es mag eine Kopie nach Bruegel sein. Letzteres hingegen macht ganz den Eindruck eines Originals. In einzelnen Bettlern (z. B. oben rechts) zeigt sich eine geradezu skizzenhafte Spontaneität, und schräg über der kugeligen Rückenfigur im oberen rechten Viertel ist eine nur eben angedeutete, rasch aufgegebene Gestalt erkennbar. Die Signatur (BRVEGEL 1558) wird im Katalog wie auch von Grossmann als spätere Zufügung bewertet. Ich habe das vor dem Original nicht feststellen können.

Der von Cock edierte Stich (101) nennt Bosch als inventor. Inwieweit dies zutrifft, ist vorläufig schwer zu entscheiden. In den erhalten gebliebenen Werken des Malers findet man solche Bettler und Krüppel selten (s. immerhin: Tolnay 1965, Taf. 167). Es hat aber allem Anschein nach Darstellungen von Bosch gegeben, in denen derartige Gestalten eine außerordentliche Rolle spielten – so einen hl. Martin mit vielen Bettlern (s. J. K. Steppe in: Bijdragen S. 33 f.). Eine Tapiserie (Madrid: Bijdragen Abb. 20)

und ein Stich (96), die beide einer gründlichen Prüfung bedürfen, reflektieren vermutlich entsprechende Erfindungen Boschs, jedoch keinesfalls im Sinne exakter Kopien. Genaue Übereinstimmungen mit den Zeichnungen von bzw. nach Bruegel (49, 50) habe ich in keiner Figur feststellen können; nur eine allgemeinere Verwandtschaft läßt sich hier und da beobachten (50: Kriechender in der rechten unteren Ecke; auf Krücken Laufender in der Blattmitte. Tapiserie: Kriechender halblinks unten; vorderer Bettler hinter dem Pferd).

Im Zusammenhang mit den Musterblättern ist eine gemalte Versuchung des hl. Antonius (7: Abb. 3) aufschlußreich. Friedländer hat diese Tafel als Original anerkannt; später ist man in der Regel schweigend über das Werk hinweggegangen. Tatsächlich kann hier an Authentizität oder auch nur an eine genaue Kopie nicht gedacht werden. Der Heilige ist seinem Typus nach bei Bosch ohne Analogie; eine ähnliche Gesichtsbildung findet man häufig im Kreis der Antwerpener Manieristen. Die Komposition insgesamt verbietet, eine Schöpfung des Meisters zu vermuten. In auffällender Weise sehen wir die Monstren, jedes für sich, neben- und übereinander dargestellt. Es bilden sich keine Gruppen, keine Aktionen mehrerer sind zu beobachten. Der Maler war offenbar nicht gewillt, Handlung im eigentlichen Sinne des Wortes zu zeigen. Ihm genügte die dekorative Flächenwirkung – eine girlandenartige Anordnung der Ungeheuer rund um den Heiligen, eine kalligraphische Stilisierung der einzelnen Tiere, ein wirkungsvolles, ja geradezu bengalisches Aufleuchten der Farben vor dem durchgehend angelegten dunklen Grund. Was wir vor uns haben, ist alles andere als eine beklemmende Versuchungs-Szene, ist ein Phantasiestück in Boschs Manier, effektivvoll, aber ohne Tiefgründigkeit.

Die Vermutung liegt nahe, daß der Maler sich für die Monstren, die entscheidenden Motive seines Bildes, eines aus Bosch kopierten Vorrates bedient hat. Tatsächlich kommt eine Figur beinahe identisch auf dem Musterblatt in Oxford (62 v) vor. Dieser, im Katalog nachgewiesene Zusammenhang mag ein bloßer Zufall sein – es darf ohne weitere Beweise keinesfalls auf die Verwendung *dieses* Musterblattes für *dieses* Gemälde geschlossen werden. Bestätigt aber wird die Annahme, daß die Antonius-Darstellung – abgesehen von der Gestalt des Heiligen – aus Bosch-Erfindungen addiert worden ist. Auch Tolnay äußert diese Meinung: „Die Dämonen sind vielleicht durch ein Skizzenblatt des Meisters inspiriert, das heute verloren ist und aus der gleichen Periode stammt wie das von Oxford, auf dem man ähnliche Motive findet“ (Tolnay 1965, Kat. Nr. 53).

Das Fragment eines Weltgerichts in der Alten Pinakothek zu München (47: Abb. 2) ist der Antonius-Versuchung (7) auf das allerengste verwandt. Es erscheint mir nicht ausgeschlossen, daß beide Werke von ein und derselben Hand stammen – in jedem Falle aber muß auch das Münchner Fragment als eine aus Einzelkopien aufgebaute Nachahmung verstanden werden. Die Tafel ist zuerst 1817 in einem handschriftlichen Inventar der Filial-Galerie Nürnberg – mit dem Vermerk „aus Galerie Bamberg“ – nachweisbar (Verzeichnis der unaufgehängten oder zurückgestellten Gemälde, Nürnberg 1817, Nr. 197). Als „Allegorie auf die Hölle, mit vielen abentheuerlichen Figuren“

lief sie damals unter dem Namen des Höllen-Bruegel. Vorübergehend war sie später im Germanischen National-Museum ausgestellt. Franz von Reber und Adolf Bayersdorfer, die das Bild zunächst als anonyme, um 1530 entstandene Arbeit katalogisiert hatten (Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Gemälde, Nürnberg 1885, S. 14 Nr. 69), schrieben es bald darauf dem Hieronymus Bosch zu (3. Auflage des Kataloges, 1893, S. 16 Nr. 60). Heinz Braune äußerte Zweifel an dieser Attribution; er vermutete eine Kopie oder Nachahmung aus der Zeit „der“ Bruegel (4. Auflage des Kataloges, 1909, S. 26 f. Nr. 76). Ohne auf diese Diskussion einzugehen, veröffentlichte Ernst Buchner das inzwischen restaurierte Fragment 1934 als eigenhändige Schöpfung Boschs. Seitdem gilt die Tafel unangefochten als authentisch – jedoch aus welchen Gründen? Dem unbefangenen Blick zeigt sich, abgesehen von den Einzelmotiven, nur Befremdliches. Alles, was diese Darstellung charakterisiert, ist im Werke Boschs ohne Analogie. Das gilt am Augenfälligsten für die Prinzipien des Komponierens. Entscheidendes Kennzeichen ist die Streuung der Figuren über die Bildfläche hin. Die räumliche Entwicklung der Szenerie wird durch diese Anordnung fast völlig überspielt. Man könnte zur Verdeutlichung des Gemeinten – angeregt durch die Gestalt mancher Monstren – sagen: Wie in den Kästen einer Schmetterlings-Sammlung stehen die Ungeheuer, und ähnlich auch die Menschen, neben- und übereinander. Dieses flächenhafte Bildmuster wird in seiner Wirkung dadurch gesteigert, daß die Motive sich berühren, ineinandergreifen. Handlungszusammenhänge ergeben sich fast nirgendwo, und ein Monstrum wie der fliegende Fisch (in der Mittelachse nahe dem oberen Rand) muß als Füllsel beschrieben werden. Die Untiere erscheinen weniger als körperhafte Wesen denn als flächig-farbige Schemen, als Phantasmagorien. Was aber Bosch in diesem Punkt charakterisiert, das ist gerade die Lebensmöglichkeit, die Funktionsfähigkeit des Niegesehenen und eigentlich Unausdenkbaren.

Dem Maler des Münchner Fragments muß es auf eine Summierung bestechender Effekte angekommen sein. Dieses Ziel hat er erreicht, nicht zuletzt durch die forciert kalligraphische Ausbildung mancher Ungeheuer und durch die Farben, die wirkungsvoll vor dem einheitlich dunklen Grund aufleuchten, ohne allerdings die Reinheit und Zartheit, die wir von Bosch kennen, auch nur an einer Stelle zu zeigen.

Es ist seit langem bekannt, daß zwei Motive des Bildes auf dem Musterblatt in Oxford (62 r) vorkommen. Nicht nur durch ihren Stil, auch über die Zeichnung scheinen also das Weltgericht und die Antonius-Versuchung (7) miteinander verbunden zu sein. Es bleibt eine Ermessensfrage, ob man eine Hand annehmen will. Das Münchner Fragment ist breit und zügig gemalt, die Antonius-Darstellung wirkt ihm gegenüber ein wenig befangen. Unleugbar aber läßt sich in beiden Arbeiten eine spezifische, bisher aus keinem dritten Werk ersichtliche Richtung innerhalb der Bosch-Nachfolge beobachten.

Den eigentlichen Gegenpol zu den exakten Wiederholungen ganzer Kompositionen bilden die freien, d. h. in keinem einzigen Motiv kopierten Nachahmungen. In einiger zeitlicher Entfernung von Bosch sind sie leicht zu durchschauen. Schon die Kompositionen, die unter den Namen Mandijn oder Huys diskutiert werden, geben sich rasch

zu erkennen. In der Ausstellung waren drei Gemälde dieser Gruppe vertreten (105 – 107), darunter die Antonius-Versuchung aus dem Frans Halsmuseum in Haarlem, die eine wenn nicht originale, so aber alte und darum wohl zuverlässige Bezeichnung („ian mandijn“) trägt. Man erwartet in diesen Bildern keine unmittelbaren Bosch-Nachklänge mehr, und doch sind sie nicht gänzlich auszuschließen. Der Hiob auf der Tafel aus Douai (107) zeigt kaum zufällige Übereinstimmungen mit der vermutlich exakt kopierten Gestalt im Brügger Triptychon (1), und das Gemälde Mandijns (105) verknüpfen zahlreiche Fäden mit der Lissaboner Antoniusversuchung (s. den verfallenen Turm, den fliegenden „Fischreiter“ usf.). Allerdings wird bei solchen Vergleichen auch der Abstand sofort deutlich.

Wo von der Wirkung Boschs geschrieben wird, findet man des öfteren die Behauptung, daß der Ruhm des Meisters erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts zum geschichtlichen Faktum geworden sei; daß damals erst eigentlich die Nachahmung eingesetzt habe. So hat sich Friedländer geäußert (Altniederld. Malerei Bd. 5, S. 109), so deutet es Leo van Puyvelde an (Die Welt von Bosch und Bruegel, München 1963, S. 71), und so liest man es im Katalog der Ausstellung (S. 221). Tatsächlich setzt die Verlagsproduktion von Hieronymus Cock in den Jahren nach 1550 einen Akzent, tatsächlich kennen wir aus dieser Epoche die Gemälde, die man Jan Mandijn oder Pieter Huys zuzusprechen pflegt. Dennoch kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß es schon früher, schon unter den Zeitgenossen Boschs Nachahmer in größerer Zahl gegeben hat. Man entdeckt Reflexe selbst bei Künstlern, wo dies kaum zu erwarten war. So verraten die Monstren in dem 1525 geschaffenen Weltgericht des Jan Provost (Brügge, Groeningemuseum) die Auseinandersetzung mit Bosch.

Die Ausstellung war nicht zuletzt in dieser Hinsicht aufschlußreich. Man sah Bilder, die Friedländer noch regelmäßig als Originale verzeichnet hat, und die doch schwerlich etwas anderes als eben zeitgenössische oder fast zeitgenössische Nachahmungen sein können. Die beiden Darstellungen der Antonius-Versuchung aus Berlin (5; Abb. 1) und aus kanadischem Privatbesitz (4) sind Werke von typisch altniederländischem Reiz – miniaturhaft dinglich in der Wiedergabe des Gegenständlichen und ohne den für Bosch nun einmal so charakteristischen Überschuß an Erfindungskraft. Unangefochten, unverhext liegt die Landschaft, und an der Art, wie die Ungeheuer sich verstreut, vereinzelt tummeln, erkennt man das Abgeleitete ihres Wesens. Das eine und andere von diesen Tieren, von den Motiven überhaupt, mag Bosch wörtlich entlehnt sein – im Kolorismus wird dann wieder wie in der Komposition die Andersartigkeit deutlich. Die Berliner Tafel, die heute als Nachahmung gilt, zeigt sandig helle Farben. In dem Bild aus Privatbesitz sieht man Boschs Nachtlandschaften zu einer eigenen, kostbaren Wirkung umgemünzt: Wie vorn auf graublauem Grund die Monstren stehen, und wie aus dem Dunkel darüber in zarten Nuancen von Ocker, Blau und Grau die Einsiedelei hervorleuchtet! Von einer Kopie (so der Katalog) sollte hier keinesfalls gesprochen werden.

Die doppelseitig bemalte Tafel aus Valenciennes (8) ist ein weiteres Beispiel für die frühzeitige Verarbeitung von Anregungen Boschs. Das Kolorit (vorherrschend lichte

Ocker- und Braun-Töne) und der Aufbau der Landschaft (silhouettenhaft scharfe Trennungen der Gründe) schließen beinahe auf den ersten Blick den Gedanken an eine Kopie aus. Die Rückseite mit den locker verteilten kleinen Figuren rund um die Klausen des Antonius macht die Entscheidung auch hinsichtlich der Motive leicht. Die Gestalten, die man auf der Vorderseite dargestellt findet, mögen eher an Bosch erinnern. Bei genauer Prüfung zeigt sich in diesem Punkt der Nachahmer jedoch ebenfalls deutlich. Die Gruppe der Dämonen links vorn ist auf effektvolle Umriss hin angelegt worden. Schwänze und Flügelenden, ein Schnabel, eine Waffe, eine Fahne sind als bizarre Formen ausgekostet. Es gibt für solche, im Bildganzen isolierten Wirkungen bei Bosch keinen Vergleich. Dasselbe gilt für die mit Betonung vorgewiesene Verkürzung mehrerer Monstren (vgl. besonders das Tier auf der Thronbalustrade).

Hat man sich anhand der zuletzt besprochenen Werke (4, 5, 8) die Spielarten und die Qualität früher Bosch-Nachahmungen vergegenwärtigt, so mag der folgende Schritt verständlich werden: m. E. ist die bis heute als Original nicht bezweifelte Antonius-Darstellung im Prado (3) unter die freien Nachbildungen zu rechnen. Ich sehe jedenfalls nicht die geringste Möglichkeit, das Gemälde im Werk des Meisters zu verankern, so gewiß es sich hier um eine Schöpfung mit großen Vorzügen handelt. Im Prinzipiellen der Auffassung ist die Tafel der kleineren in Berlin (5: Abb. 1) verwandt. Auf alt-niederländische Weise, eingehend, sind alle Motive ausgebildet worden. Wo gibt es bei Bosch diese unterscheidende Darstellung der Pflanzen (vorn), wo diese Ungeheuer, deren Armierung bis ins Detail hinein deutlich bleibt? Es fehlt ganz das überströmend Phantasievolle, die Szenerie ist leicht überschaubar, die Dämonen – vereinzelt ohnehin – agieren nach rasch einsichtigem Plan. Die kleinen, nicht bedrohlichen, eher drolligen Teufel im Mittelgrund wird man bei Bosch vergeblich suchen. Völlig ungewöhnlich muß man die drei Bäume nennen, die bis zum oberen Bildrand emporwachsen und der Komposition eine gitterartig feste Struktur geben. Schließlich sind Kolorit und Malweise ohne Parallele. Die Tafel ist trotz versetzter Hell-Dunkel-Kontraste von großer Einheitlichkeit. Ein dunkleres und ein sandiges Grün bestimmen neben Braun die Gesamtwirkung. Eigentlich leuchtende und transparente Farben findet man nicht, und die für Bosch charakteristischen pastosen Höhungen fehlen. Wo gibt es bei ihm eine Landschaft, die wie diese scharf in einzelne, in sich weiter nicht abgestufte Gründe gegliedert ist?

Zu den Nachahmungen gehört auch die halbfigurige Darstellung Christi vor Pilatus (21). Friedländer hat das Werk als eigenhändige Schöpfung anerkannt. Tolnay registriert es als Kopie. Baldass hat die Tafel mit Skepsis verzeichnet; er spricht von einem Stil, der „nicht rein genug ist, um einen überzeugenden Schluß auf das Aussehen des verschollenen Originals zu gestatten“ (Baldass 1959, S. 55). Gewiß ist der Maler dieses Bildes von Kompositionen wie der Genter Kreuztragung ausgegangen. Man bemerkt es besonders deutlich angesichts der Profilfigur vorn links. Die Anregungen sind jedoch frei verarbeitet worden. Ebenso wenig wie die Gestalt des Pilatus läßt sich der Aufbau insgesamt im Sinne einer Kopie auf Bosch zurückleiten. Wir sehen einen Widerstreit: Einerseits der durch Bosch angeregte Wunsch, das Physiognomische in möglichster

Konzentration vor Augen zu führen; andererseits der Wille, die Szene – im Gegensatz zu Bosch! – als Realität verständlich zu machen, also durch den Tisch vorn und durch die Gruppierung überhaupt die räumlichen Distanzen klarzulegen. Zu dem Resultat, daß eine Nachahmung vorliegt, ist auch Brigitte Völker (in ihrer oben zitierten Untersuchung) gekommen. Den Maler wird man um 1520 in Antwerpen zu lokalisieren haben. Seine Fähigkeiten sind durchaus nicht gering einzuschätzen. Andere Arbeiten seiner Hand müßten, auf Grund einzelner ausgeprägter Physiognomien, identifizierbar sein.

Schließlich die *Ostentatio Christi* (25), die wir in zwei Fassungen kennen! Das in Indianapolis bewahrte Exemplar war 1960 in Brügge ausgestellt. Jetzt konnte man die Tafel aus Philadelphia (25) sehen. Sie wird allgemein als Original betrachtet. Soweit ich weiß, hat nur Günther Heinz (Bilderläuterungen zu Baldass 1959, S. 244) Zweifel geäußert. Bei unvoreingenommener Prüfung stellt sich, wie mir scheint, die Autorschaft Boschs bald als undenkbar heraus. Befremdlich ist zunächst das Kolorit, ist vor allem die monotone Wiederholung eines nach Weiß gebrochenen Rots überall im Bild. Die Oberfläche der Malerei ist glatt, die Lichter wurden im Gegensatz zu Boschs Verfahren nicht pastos aufgesetzt. Ein Blick auf die Gestalt Christi genügt, um sich die Härte der Umrißführung, das Hölzerne der Körperauffassung zu vergegenwärtigen. Uniform wie das Kolorit ist die Typenbildung: vorherrschen sieht man feiste Gesichter; die Augen sind immer nur kleine, stereotyp durch Weiß „belebte“ Punkte. Man ziehe zum Vergleich die Wiener Kreuztragung (28) oder die Frankfurter *Ostentatio Christi* heran, um des unüberbrückbaren Unterschiedes zu Bosch inne zu werden!

Die in Indianapolis befindliche Fassung gleicht der in Philadelphia nicht nur motivisch sondern auch koloristisch; sie kann ebenfalls nicht als eigenhändige Schöpfung Boschs gelten. Es bleibt die Frage, ob wir hinter beiden Exemplaren eine verschollene Komposition des Meisters zu vermuten haben. Denkt man an exakte Kopien, so kann die Antwort nur negativ lauten – denn was gegen Eigenhändigkeit spricht, spricht ebenso gegen die Annahme einer genauen Wiederholung. Für eine freiere Kopie aber gibt es ebenfalls kein zuverlässiges Indiz. Das wilde Gestikulieren vieler Gestalten und – damit verbunden – die Betonung bizarrer Gruppen-Umriss schließen den Gedanken an Bosch eher aus als daß sie ihn förderten. Man führe sich in diesem Zusammenhang noch einmal die Wiener Kreuztragung (28) und die Frankfurter *Ostentatio Christi* (Abb. S. 103) vor Augen!

Eine Zeichnung in Sacramento (54) gibt eine vergleichbare (nicht völlig übereinstimmende) *Ostentatio Christi* im Hintergrund einer Kreuztragung wieder. Man hat in ihr den Beleg dafür gesehen, daß die Tafel in Philadelphia ursprünglich Teil eines größeren Ganzen gewesen ist. Mag es sich damit verhalten wie es will, in der Frage der Autorschaft kann dem Blatt keinerlei Beweiskraft zugesprochen werden, weil in ihm ein unmittelbarer und eindeutiger Zusammenhang mit Bosch nicht sichtbar wird. Das hat schon G. Heinz (in: Baldass 1959, S. 244) festgestellt.

Die Ausstellung bot Gelegenheit, zwei kleine Tafeln zu studieren, die Charles de Tolnay erst neuerdings als Originale veröffentlicht hat (45). Es handelt sich um Reste

eines Weltgerichts-Altars, um die unteren Teile der beiden Flügel-Innenseiten. Dargestellt sind Szenen aus dem Paradies bzw. aus der Hölle. Wie das Ganze aussah, wissen wir durch eine seit langem bekannte, von Lafond als frühe Nachahmung besprochene Fassung (gute Abb. dort vor S. 39). Daß die jetzt aufgetauchten Fragmente eigenhändige Arbeiten des Meisters sind, erscheint mir ausgeschlossen. Ihre Qualität ist gering und bleibt es auch dann, wenn man den ungleichmäßigen Erhaltungszustand, d. h. einzelne abgeriebene Partien (z. B. Gruppen im Zelt bzw. links hinter dem Zelt) in Rechnung setzt. Die Paradieseslandschaft ist in einem bei Bosch nicht denkbaren gleichförmig matten Ton gehalten; in der Höllenszene andererseits fallen, als ein ebenso befremdliches Element, die unnuancierten und starr begrenzten Farbflächen des Bettes und des Gebäudes links oben auf. Die Figuren sind unbeholfen dargestellt. Im Höllenbild wird m. E. der kompilatorische Charakter der Tafeln unübersehbar deutlich. In den zusammenhanglos angeordneten Monstren verrät sich ein kümmerlich mit Bosch-Motiven hantierender Maler (wohl des früheren 16. Jahrhunderts). Die oben erwähnte vollständige Fassung steigert die Skepsis gegenüber der hier vorliegenden „Erfindung“. Sie zeigt weitere Merkmale, für die bei Bosch die Vergleichsmöglichkeit fehlt. Ich nenne nur – neben dem tiefen Horizont – Christus, der als Weltenrichter in ungewöhnlicher Größe – und thronend ohne den Regenbogen gegeben ist. Eigenartig erscheint mir schließlich, in der Paradieses-Szene, die von rückwärts gesehene Gestalt, die bis auf Gesäß und Beine vom Zelttuch bedeckt wird. Ein Kenner wie D. Bax wird vermutlich entscheiden können, ob dieses Motiv in diesem Kontext überhaupt einen Sinn hat.

Hat man sich die verschiedenen Richtungen innerhalb der Bosch-Nachfolge gegenwärtigt, so sieht man die Zeichnungen ebenfalls mit neuen Augen. In der Ausstellung fehlten leider einige Hauptblätter – so der Baum-Mensch und das Eulen-Nest. Man war deshalb in den Möglichkeiten des kritischen Vergleichens spürbar behindert. Neben den unbedingt überzeugenden Arbeiten (48, 57 r, 58, 60, 61) fielen, abgesehen von den bereits besprochenen, zwei Zeichnungen (63, 64) unverkennbar als nicht authentisch ab.

Ein Wort schließlich zum Katalog, der mit seinen 236 Seiten das Format eines Buches hat. Die ausgestellt gewesenen Werke findet man in ihm – mit Ausnahme einiger weniger Stiche und Bilder aus der späteren Nachfolge – sämtlich reproduziert, acht zusätzlich auch in Farbe. Die textliche Gestaltung verdient m. E. hohes Lob. Man hatte die Ausstellung thematisch gruppiert; die Anordnung des Kataloges spiegelt dies wider. Jeder „Abteilung“ (Zeichnungen, Bildquellen; bei den Gemälden: Heiligen-Legende, Jugend und Passion Christi usw.) ist eine eigene, instruktive Einleitung vorangestellt worden. Als Verfasser zeichnen K. G. Boon, J. Bruyn, G. Lemmens und E. Taverne. Die Vorbildliche Absicht, dem fachlich nicht eingeweihten Benutzer klare Auskünfte zu bieten, kommt ferner in den von G. Lemmens und E. Taverne geschriebenen Katalog-Texten zum Ausdruck. Jedes Objekt findet man gewissenhaft beschrieben, die Fragen der inhaltlichen Deutung in gut verständlicher Zusammenfassung erörtert. Eine enggedruckte Bibliographie von sieben Seiten, eine Arbeit von äußerster

Gründlichkeit, muß jeder speziell Interessierte dankbar vermerken, denn die vorliegenden Monographien bieten keine auch nur annähernd vergleichbare Zusammenstellung. H. M. F. M. C. van Crimpen hat dieses Literatur-Verzeichnis besorgt. Auf der anderen Seite erscheint es mir richtig, daß in den Katalog-Texten mit kluger Beschränkung zitiert worden ist. Auf diese Weise blieben die Ausführungen so überschaubar, wie man es sich für die praktische Benutzung wünscht.

Neben dem Katalog erschien ein schmaler, 80 Seiten starker Band; sein Titel: Jheronimus Bosch, Bijdragen bij gelegenheid van de herdenkingstentoonstelling, 's-Hertogenbosch 1967. Den Inhalt bilden fünf höchst fundierte, ergebnisreiche Aufsätze, an denen die Forschung keinesfalls vorübergehen darf.

Karl Arndt

REZENSIONEN

LUITPOLD DUSSLER, *Raffaël. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche*. Bruckmann. Beiträge zur Kunstwissenschaft. München 1964. 124 Seiten.

Luitpold Dussler legt mit diesem Band den lang und sehnlich erwarteten catalogue raisonné der bildnerischen Werke Raffaels (mit Ausnahme der Handzeichnungen, die freilich, soweit es sich nachweisbar um Vorstudien handelt, sorgfältig berücksichtigt werden) vor. Ursprünglich als Ergänzungsband zur deutschen Ausgabe von Oskar Fischels „Raphael“ (Berlin 1962) geplant, ist er schließlich als selbständig in sich abgeschlossenes Werk veröffentlicht worden. Da aber eine wenn auch nur kurz zusammenfassende Darstellung und Würdigung von Raffaels Leben und Kunst fehlt, bleibt man doch auf Fischels monographische Darstellung angewiesen. Auch auf Abbildungen ist leider ganz verzichtet worden.

Das Verzeichnis, nach Werkgruppen in alphabetischer Folge der Aufbewahrungsorte geordnet, gibt von jedem Werk eine kurze Beschreibung, Material, Maße, Signatur, Inhalt und Zustand, genaue Provenienz und eine kritische Stellungnahme zur Spezialliteratur, aus der jeweils Anerkennung, Ablehnung oder Infragestellung des betreffenden Autors und ausführlich die eigene, immer eindeutige und klare, dabei sehr kritische Stellung des Verfassers deutlich werden. Dankenswerterweise werden auch strittige Bilder aufgeführt. Bei irrigen Zuschreibungen hat Verf. sich auf diejenigen beschränkt, die „entweder bereits publiziert oder in öffentlichen Sammlungen sich befinden“. An den Werkkatalog schließt sich ein Motivverzeichnis an, aus dem auch die Aufbewahrungsorte der Bilder hervorgehen. Voran steht eine „Bibliographie der abgekürzt zitierten Literatur“ und eine „Bibliographie“. Beider Auswahlprinzip wird freilich nicht klar ersichtlich (es fehlt z. B. Herman Grimm).

Die Aufgabe eines solchen Kataloges hätte niemand Besserem als diesem Verfasser anvertraut werden können, der durch lebenslange Beschäftigung mit dem faszinierenden Stoff und seinen wissenschaftlichen Problemstellungen auf das beste für sie vorbereitet war. Wir haben allen Grund, ihm für seine verlässliche, überall auf eigenem kritischen Urteil und auf voller Beherrschung der verzweigten Spezialliteratur beruhenden