

Von der Methodenvielfalt der Kunstgeschichte. 500 Jahre Jheronimus Bosch

Stefan Fischer

Im Irrgarten der Bilder. Die Welt des Hieronymus Bosch. Stuttgart, Reclam 2016. 237 S., 17 Farbbabb. ISBN 978-3-15-011003-4. € 34,95

Matthijs IJl sink u. a.

Hieronymus Bosch. Maler und Zeichner. Catalogue raisonné. (Bosch Research and Conservation Project). Stuttgart, Belser 2016. 594 S., 500 Abb. ISBN 978-3-7630-2742-2. € 128,00

Hieronymus Bosch. Visionen eines Genies. Het Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch, 13. Februar–8. Mai 2016. Kat. hg. v. Matthijs IJl sink/Jos Koldewey. Stuttgart, Belser 2016. 192 S., 140 Abb. ISBN 978-3-7630-2743-9. € 24,99

Bosch. The 5th Centenary Exhibition. Museo del Prado, Madrid, 31. Mai–25. September 2016. Kat. hg. v. Pilar Silva Maroto. Madrid, Museo del Prado 2016. 400 S., Abb. ISBN 978-84-8480-317-1. € 33,25

Am 9. August 1516 wurde in der Sint-Jans-Kathedrale der Brabanter Stadt 's-Hertogenbosch eine Totenmesse für den berühmtesten Maler der Region abgehalten. Jheronimus van Aken (*um 1450), der sich selbst das Toponym Bosch zum Nachnamen gegeben hatte, entwickelte sich im Laufe seiner Karriere vom Lehrling in der väterlichen Werkstatt zu einem der gefragtesten Künstler seiner

Zeit. Unter seinen Auftraggebern fanden sich etwa der venezianische Bischof Domenico Grimani, die Grafen von Nassau in Brüssel oder Philipp I. von Kastilien. Boschs Werke wurden bis in die Zeit um 1600 breit rezipiert und gelangten auch in Form von Kopien und freien Imitationen in die wichtigsten europäischen Sammlungen, gerieten jedoch mit dem veränderten Kunstgeschmack des 17. Jahrhunderts in Vergessenheit und rückten erst im späten 19. Jahrhundert wieder in den Blick der kunstwissenschaftlichen Aufmerksamkeit. Das 500. Jubiläum seines Todestages wurde 2016 zum Anlass genommen, Leben und Werk dieses Ausnahmekünstlers erneut auf den Prüfstand zu stellen. Das zentrale Problem der Bosch-Forschung liegt dabei in der Tatsache, dass kein einziges Werk des Meisters unmittelbar dokumentarisch an seine Person gebunden oder datiert ist. Die Signatur, die wohl auch von Werkstattmitarbeitern als zertifizierende Maßnahme auf Gemälde gesetzt und von Nachfolgern oft in fälscherischer Absicht kopiert wurde, kann nur bedingt als Attributionskriterium gelten. Es fehlt somit ein sicherer Ausgangspunkt für eine stilkritische Rekonstruktion des Œuvres. Hierin liegt auch der Grund für die mit anhaltender Vehemenz geführte Diskussion um die Zuschreibungen von Boschs Werken, die kulturhistorische Fragen an seine Bilderfindungen allzu oft in den Hintergrund drängt. Der im Folgenden verwendete Sammelbegriff „Bosch-Gruppe“ beschreibt daher möglichst wertungsfrei ein über ikonographische, technische, stilistische und motivische Faktoren verbundenes Corpus an Werken, das in der jüngeren Forschungsliteratur mit dem Namen Bosch in Verbindung gebracht worden ist.

BOSCH IN 'S-HERTOGENBOSCH

Das Jahr 2016 brachte zahlreiche kleinere, auf Bosch und sein Umfeld konzentrierte Ausstellungsprojekte, etwa im Escorial (*El Bosco en El Esco-*

rial, 19.3.–1.11.2016), im Bucerius Kunstforum in Hamburg (*Verkehrte Welt. Das Jahrhundert von Hieronymus Bosch*, 4.6.–11.9.2016), in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien (*Natur auf Abwegen? Mischwesen, Gnome und Monster (nicht nur) bei Hieronymus Bosch*, 4.11.2016–29.1.2017) oder in den Staatlichen Museen zu Berlin (*Hieronymus Bosch und seine Bilderwelt im 16. und 17. Jahrhundert*, 11.11.2016–19.2.2017). Es waren jedoch vor allem die beiden großen Schauen in 's-Hertogenbosch (*Jheronimus Bosch. Visioenen van een genie*) und Madrid (*El Bosco. La exposición del V centenario*), die eine außergewöhnliche Möglichkeit zur Zusammenschau fast aller Werke der Bosch-Gruppe boten. Die Geburtsstadt des Malers wurde nach einer ersten Großausstellung im Jahr 1967 (*Jheronimus Bosch*, Nordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch) 2016 zum zweiten Mal Schauplatz einer umfassenden Werkschau. Das eigens für die Ausstellung sanierte und erweiterte Noordbrabants Museum, das selbst kein einziges Werk der Bosch-Gruppe besitzt, wurde mit der Unterstützung des internationalen *Bosch Research and Conservation Project* (BRCP) für zwölf Wochen zum Schauplatz einer regelrechten Bosch-Manie mit fast einer halben Million Besuchern.

Initiiert von der eigens für das Jubiläum eingerichteten Stiftung *Jheronimus Bosch 500*, dem Noordbrabants Museum und der Radboud Universität Nijmegen setzte sich das BRCP zwischen 2010 und 2015 als achtköpfiges, interdisziplinäres Team (Robert Erdmann, Luuk Hoogstede, Matthijs IJssink, Rik Klein Gotink, Jos Koldeweij, Hanneke Nap, Ron Spronk und Daan Veldhuizen) die systematische Dokumentation und Erforschung sämtlicher Werke der Bosch-Gruppe zum Ziel. In enger Kooperation mit den verschiedenen Institutionen, in denen die Gemälde und Zeichnungen aufbewahrt werden, erarbeiteten KunsthistorikerInnen, Restauratoren, IT-Spezialisten und Photographen einen Catalogue raisonné, der auch die Grundlage der von Jos Koldeweij und Matthijs IJssink kuratierten Ausstellung des Noordbrabants Museum bildete. 17 Gemälde und 19 Zeichnungen der Bosch-Gruppe wurden zusammen mit ei-

ner Vielzahl anderer Exponate aus Werkstatt und Nachfolge präsentiert. Besonders die direkte Gegenüberstellung von *Johannes auf Patmos* (Berlin) und *Johannes der Täufer* (Madrid) sowie der beiden von Adriaen van Wesel geschnitzten Altarflügel der *Vision von Kaiser Augustus* und *Johannes auf Patmos* (beide 's-Hertogenbosch) erwies sich als äußerst fruchtbar: Die beiden Tafelbilder wurden erstmals 2001 von Koldeweij und Bernard Vermet als Teile des ab 1475 in Auftrag gegebenen Altartabels der Liebfrauenbruderschaft für die Sint-Jans-Kathedrale identifiziert (*Hieronymus Bosch. The Complete Paintings and Drawings*, Ausst.kat. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2001, hg. v. Jos Koldeweij/Paul Vandenbroeck/Bernard Vermet, Gent 2001). Bis heute spaltet diese These die Bosch-Forschung in zwei Lager und wurde daher auch im Rahmen der an die Ausstellung angeschlossenen Tagung (*Jheronimus Bosch: His life and his work*, Jheronimus Bosch Art Center, 's-Hertogenbosch 14.–16.4.2016) kontrovers diskutiert. Für eine Zugehörigkeit zum Polyptychon sprechen etwa die ikonographische Konzentration auf Johannes als Namenspatron der beherbergenden Kirche sowie die bildimmanente Ausrichtung beider Heiligenfiguren auf ein gemeinsames Zentrum, das eine Marienskulptur besetzt haben könnte. Die Gegner dieser Theorie führten hingegen den für die ursprünglich in großer Höhe angebrachten Tafeln zu kleinteiligen Bildaufbau und die heute übermalte, einzelne Stifterfigur im Madrider *Johannes* ins Treffen, die sich nur schwer mit einer Auftraggeberschaft der Bruderschaft als Gruppe vereinbaren lässt.

Eine weitere zentrale Leistung der Ausstellung war die Zusammenführung fast aller Zeichnungen der Bosch-Gruppe, die – in einer von den Gemälden separierten Präsentation oftmals in Recto und Verso zugänglich – einerseits den außergewöhnlich hohen Stellenwert des Mediums für den Meister und seine Werkstatt illustrierten, andererseits aber auch aufzeigten, wie disparat das Corpus der Bosch zugeschriebenen Arbeiten auf Papier bis heute bleibt. So lässt sich beispielsweise die in raschen, sicheren Strichen ausgeführte Zeichnung mit den raumlogisch überzeugend positionierten



Abb. 1 Nachfolge Jheronimus Bosch, Das Steinschneiden, um 1550. Öl auf Holz, 41,3 x 30,9 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (<https://www.rijksmuseum.nl/>)

Nachfolge (Amsterdam; Abb. 1) konnte dem intendierten Vergleich mit dem gezeigten Wappenschild Edwards IV. (Amsterdam) von Pierre Coustain nicht standhalten. Die dem 1481 gemalten Wappen ähnliche Schrift des Madrider Bild-Tondos fehlt in der um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstandenen Version, was die Gegenüberstellung der beiden Werke merkwürdig unmotiviert erscheinen ließ. Aus wirkungsgeschichtlicher Perspektive war

Zwei Monstern (Berlin) aus stilkritischer Perspektive nur schwer mit der ebenfalls als Skizzenblatt angelegten und motivisch vergleichbaren, jedoch weitaus weniger organischen *Höllenszene mit Amboss und Monstern* (Berlin) vereinen.

Schmerzliche Fehlstellen der Ausstellung bildeten vor allem der *Garten der Lüste* (Madrid), die *Versuchung des Heiligen Antonius* (Lissabon) und die *Dornenkrönung* (London), die sogenannte Tischplatte mit den *Sieben Hauptsünden* und *den vier letzten Dingen* und das *Steinschneiden* (beide Madrid). Die letzteren beiden Werke waren vom Prado kurzfristig als Leihgaben abgesagt worden, da das BRCP eine Zuschreibung an Bosch nicht unterstützt. Die als Ersatz für das *Steinschneiden* ausgestellte Version des Gemäldes aus der Bosch-

das Amsterdamer *Steinschneiden* jedoch ein Gewinn für die Ausstellung: Anstelle der goldenen Lettern finden sich hier in den Zwickeln um das runde Bildfeld zahlreiche, Ton in Ton ausgeführte Mischwesen und groteske Architekturen. Die Implementierung von Monstern und Teufeln in ein Werk profaner Ikonographie, dessen inhaltliche Erzählung die Verbildlichung derartiger Absonderlichkeiten gar nicht notwendigerweise vorausgesetzt hätte, illustrierte exemplarisch die enge Verknüpfung des Namens Bosch mit der Darstellung von „Diablerien“, die den Ruf des Künstlers als „Teufelsmaler“ begründet hatte (Marcus van Vaernewyck, *Van die beroerlicke tijden in die Nederlanden en voornamelick in Ghendt 1566–1568*, Gent 1568, ed. 1872, 157).

Der von den beiden Kuratoren herausgegebene Katalog der 's-Hertogenboscher Ausstellung trägt wie die Schau selbst den problematischen Untertitel *Visionen eines Genies* und evoziert so einmal mehr die längst widerlegte Vorstellung von Bosch als isoliert arbeitendem Individualisten, der seine Kunst aus einer vermeintlich ureigenen inneren ‚Begabung‘ schöpfte. Diese Positionierung verwundert umso mehr, als sich in den letzten Jahren zahlreiche Untersuchungen darum bemüht haben, den Meister in der Bildtradition zu verorten und die kontextuelle wie kulturgeschichtliche Bedingtheit seiner Werke darzulegen (vgl. etwa Daniela Hammer-Tugendhat, *Hieronymus Bosch. Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien*, München 1981; Suzanne Laemers, *Hieronymus Bosch and the Tradition of the Early Netherlandish Triptych*, in: *Hieronymus Bosch. New Insights into his Life and Work*, hg. v. Jos Koldeveij/Bernard Vermet, Rotterdam 2001, 77–85; *Jheronimus Bosch: His sources*. Proceedings of the 2nd International Jheronimus Bosch Conference, Jheronimus Bosch Art Center, 's-Hertogenbosch 22.–25.5.2007, hg. v. Jo Timmermans, 's-Hertogenbosch 2010). Mit allfälligen, über das Sichtbare hinausgehenden Fragen an die gezeigten Werke werden die LeserInnen des Kataloges weitgehend allein gelassen. Dem interessierten Laienpublikum wäre wohl durchaus mehr zuzumuten gewesen als rudimentäre Einführungen und kürzeste Objekttexte, die sich in weiten Teilen auf Bildbeschreibungen beschränken.

MONUMENTALE FORSCHUNGSLEISTUNG

Möglicherweise sollte durch diese Vereinfachung ein Kontrast zur monumentalen, zweibändigen Publikation des eng mit der Ausstellung verknüpften BRCP geschaffen werden, die sich explizit an ein wissenschaftliches Fachpublikum richtet. Neben den auf Englisch erschienenen *Technical Studies* wurde der rund 600 Seiten starke, großformatige Catalogue raisonné *Hieronymus Bosch. Maler und Zeichner* in vier Sprachen übersetzt. Eine der Stärken der Publikation sind ihre hervorragenden photographischen Reproduktionen, deren Anzahl

und Qualität das Buch zu einer wahren Entdeckungsreise durch Boschs Bilderwelt machen und die im Text vorgebrachten Argumente bis ins kleinste Detail illustrieren. Die deutsche Übersetzung erstaunt jedoch an vielen Stellen mit eigenwilligen Formulierungen und Anglizismen wie etwa dem „in“ vor der Angabe von Jahreszahlen (vgl. etwa BRCP 2016, 14).

Den Ausgangspunkt der Studie bildet ein Corpus von rund 45 Zeichnungen und Gemälden. Lediglich der *Garten der Lüste*, die Tischplatte mit den *Sieben Todsünden und den vier letzten Dingen* und das *Jüngste Gericht* (Wien) konnten als Hauptwerke der Bosch-Gruppe nicht in die Untersuchungen des BRCP miteinbezogen werden, da die jeweils aufbewahrenden Museen selbst Anspruch auf die Veröffentlichung ihrer individuell durchgeführten materialtechnischen Analysen erhoben. Dies ist besonders im Falle des *Jüngsten Gerichts* bedauerlich, blieb die bereits 2012 abgeschlossene, ausführliche photographische Dokumentation des Triptychons doch bis heute in weiten Teilen unpubliziert. Erste Einblicke gewährte Renate Trnek in ihrem Vortrag bei der Bosch-Konferenz 2012 (*Patron Lost: First Insights into the Underdrawings of the Last Judgement Triptych by Jheronimus Bosch in Vienna*, in: *Jheronimus Bosch: His patrons and his public*. Proceedings of the 3rd International Jheronimus Bosch Conference, Jheronimus Bosch Art Center, 's-Hertogenbosch 16.–18.9.2012, hg. v. Jo Timmermans, 's-Hertogenbosch 2014, 264–283).

Das große Verdienst des Forschungsprojekts ist die standardisierte naturwissenschaftliche Dokumentation fast aller mit Bosch in Zusammenhang stehenden Werke. Ein Vorgehen nach den immer gleichen technischen Parametern gewährleistet die unmittelbare Vergleichbarkeit der gewonnenen Erkenntnisse, die in verschiedenster Form der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden: Neben Catalogue raisonné und *Technical Studies* ging vor einigen Monaten die Homepage des Projekts online, auf der alle untersuchten Gemälde in hervorragender Auflösung im *open access* verfügbar sind (<http://boschproject.org>, Zugriff: 18.1.2017). Der eigens für die Seite entwickelte *Multimode*



Abb. 2 Bosch-Gruppe, Die vier Visionen des Jenseits (Rückseite), um 1505–15. Öl auf Holz, je ca. 89 x 40 cm. Venedig, Museo di Palazzo Grimani [BRCP 2016, S. 309, Abb. 18 E–H]

Image Viewer erlaubt die digitale Gegenüberstellung von hochauflösender Makrophotographie in sichtbarem Licht (VIS), Infrarotphotographie (IRF) sowie Infrarotreflektographie (IRR) und ermöglicht so direkte Vergleiche zwischen Unterzeichnung und Malschicht. Ebenfalls im Umfeld des BRCP entstanden ist die für zukünftige Forschungen hilfreiche Website *Boschdoc*, eine umfassende Online-Datenbank, die an der Sammlung und Bereitstellung des gesamten erhaltenen Quellenmaterials zu Bosch und seinen Werken arbeitet (<http://boschdoc.huygens.knaw.nl>, Zugriff: 18.1.2017).

Darüber hinaus konnte das BRCP zur Restaurierung von insgesamt neun Tafelgemälden beitragen bzw. die Arbeiten an drei weiteren Werken unterstützend begleiten. Eine sensationelle Entdeckung boten in diesem Zusammenhang die freigelegten Rückseiten der *Vier Visionen des Jenseits* (Venedig): Unter starken Verschmutzungen und mehreren Firnis-Schichten kam auf drei der vier Tafeln eine originale, abstrakte Bemalung auf rotem und grünem Grund zum Vorschein, die vermutlich als Imitation von rotem oder grünem Porphyr verstanden werden muss. (Abb. 2) Die Tatsache, dass die Außenseiten der bis dato durchwegs als Altarflügel interpretierten Tafeln nicht für-

lich bemalt sind, veranlasste das BRCP zu Spekulationen über eine eventuelle ursprüngliche Verwendung im angewandten Bereich – etwa als Türen einer astronomischen Uhr oder eines Reliquienschreins. Eine von der Accademia in Venedig geplante werkmonographische Studie wird sich demnächst weiter mit dieser Frage auseinandersetzen. Die Entdeckung eines zarten Bartflaums unter der vergilbten Firnissschicht der bisher meist schlicht als *Weibliche Märtyrerin* bezeichneten und nun eindeutig als bärtige Heilige Wilgefortis identifizierten Frauenfigur des sogenannten *Märtyrer-Triptychons* (Venedig) stellt einen weiteren restauratorischen Erfolg mit weitreichenden Konsequenzen für die ikonographische Interpretation des Werkes dar.

WAS IST EIN BOSCH?

Die Mitglieder des BRCP treten im *Catalogue raisonné* durchgängig als Autorenkollektiv in Erscheinung. Im Vorwort des Buches werden die zentralen Forschungsziele skizziert: „Was ist ein Bosch? Welche Gemälde und Zeichnungen sind von seiner Hand? Wie ist der Zusammenhang innerhalb seines Œuvres? Wie zuverlässig sind die Zuschreibungen? Was ist der Anteil von Schülern und Mitarbeitern?“ (BRCP 2016, 8). Es äußert sich hierin ein klarer Fokus auf technische Aspekte und Zuschreibungsfragen. Erklärtes Ziel des Projektes ist

es, Maltechniken und Erhaltungszustände zu dokumentieren und so einen Ausgangspunkt für weitere Forschungen zu bieten. Die vier einleitenden Texte des Bandes befassen sich mit Bosch als historischer Person, mit der komplexen Frage nach den Merkmalen eines eigenhändigen Bosch-Gemäldes, mit Materialien und Techniken der Werke sowie mit deren Konservierungsgeschichte und Erhaltungszustand. Der übersichtliche Essay zur Biographie basiert hauptsächlich auf den Quellenstudien von Esther Vink (*Jeroen Bosch in Den Bosch*, Nijmegen 2001) und Godfried van Dijck (*Op zoek naar Jheronimus van Aken alias Bosch. De feiten, familie, vrienden en opdrachtgevers ca. 1400–ca. 1635*, Zaltbommel 2001) und bietet einen detaillierten Überblick über die erhaltenen schriftlichen Zeugnisse zu Leben und Umfeld des Meisters.

Besonders relevant erscheint dabei der wiederholte Hinweis auf die zahlreichen Arbeiten der Bosch-Werkstatt für den angewandten Bereich, der die im Laufe des 19. Jahrhunderts gefestigte Vorstellung einer strikten Trennung zwischen hoher und niederer Kunst für die Zeit um 1500 falsifiziert. Entlang der Frage nach der Beschaffenheit eines „echten“ Bosch wird in einem aufschlussreichen zweiten Text die grundsätzliche Methodik des BRCP erörtert: Anhand des komplexen Verhältnisses von Originalität und Eigenhändigkeit und der prinzipiellen Problematik der Händescheidung zwischen Meister und Werkstattmitarbeitern werden Kriterien für die Zuschreibung von Werken formuliert. Die letzten beiden Aufsätze enthalten umfangreiche technische Ausführungen, die anhand verschiedener Werke der Bosch-Gruppe beispielhaft durchexerziert werden und mit zahlreichen Vergleichsabbildungen und Graphiken unterlegt sind. Die gut verständliche und hilfreiche Erklärung grundlegender Methoden der Kunsttechnologie wie etwa der Dendrochronologie oder der Unterzeichnungsforschung verwirrt jedoch bisweilen durch ständige Wechsel zwischen verschiedenen Gemälden und Fragestellungen. Nicht zuletzt durch die ausführliche Rekonstruktion motivischer Veränderungen während des Malprozesses wird das Bild von Bosch als technisch außergewöhnlich versiertem Maler gezeichnet.

Neben diesen vier Essays enthält die Publikation ein umfassend kommentiertes Verzeichnis der Zeichnungen und Gemälde mit Berichten über Zustand, Technik, Ikonographie und Provenienz der jeweiligen Werke. Der Anhang umfasst die wichtigsten literarischen Quellen zum Künstler, eine Kurzbiographie Boschs, ein Namens- und Sachregister sowie einen topographischen Werkindex. Resultat ist die Neuordnung des Bosch-Ceuvres und seine Festlegung auf insgesamt 25 eigenhändige Gemälde und 20 autographe Zeichnungen. In Bezug auf die Zuschreibungen wird dabei zwischen den Kategorien „Jheronimus Bosch“, „Jheronimus Bosch und Werkstatt“, „Werkstatt“ und „Nachfolge“ unterschieden, was insofern verwundert, als in den einleitenden Katalogtexten durchwegs die enge Zusammenarbeit von Bosch und seiner Werkstatt bzw. die Schwierigkeit einer klaren Trennung zwischen Werkstattmitarbeitern und frühen Nachfolgern betont wird. Die Notwendigkeit einer solchen artifiziellen Kategorisierung ergibt sich dem BRCP zufolge aus den drastischen Qualitätsunterschieden und technischen Divergenzen zwischen den einzelnen Gemälden und Zeichnungen der Bosch-Gruppe. Den komplexen inneren Abhängigkeitsverhältnissen zwischen den Werken zum Trotz versuchen die AutorInnen mittels dieser Einteilung, Boschs persönliche Handschrift in technischer und stilistischer Hinsicht herauszuarbeiten.

BEMERKENSWERTE NEUZUSCHREIBUNGEN

Zwei spektakuläre Ergebnisse dieser Praxis sind die Neuzuschreibung einer gezeichneten *Höllenslandschaft* (Privatbesitz) und eines Tafelfragments mit der *Versuchung des Heiligen Antonius* (Kansas City; Abb. 3). Das kleine Gemälde ist dendrochronologisch in die Zeit nach 1484 datiert und während einer Restaurierung im 20. Jahrhundert stark übermalt und retuschiert worden. Hauptargument des BRCP für eine Zuschreibung ist der ikonographische, stilistische und technische Vergleich der Tafel aus Kansas mit dem linken Flügel des *Eremiten-Triptychons* (Venedig). Dieses Vorgehen ist jedoch insofern problematisch, als letzteres seiner-

Abb. 3 Bosch-Gruppe, Die Versuchung des Heiligen Antonius, um 1520. Öl auf Holz, 38,6 x 25,1 cm. Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art (BRCP 2016, S. 133, Abb. 3)

seits immer wieder in der Zuschreibung an Bosch angezweifelt worden ist (vgl. etwa Gerd Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlin 1980, 256; Fritz Koreny/Gabriele Bartz/Erwin Pokorny, *Hieronymus Bosch. Die Zeichnungen*, Turnhout 2012, 28 u. ö.). Laut BRCP ist beispielsweise der schnelle, nicht auf detaillierte Modellierung, sondern auf malerische Suggestion abzielende Farbauftrag mit der Ausführung von einheitlich Bosch zugeschriebenen Werken wie der *Kreuztragung Christi* (Wien) oder dem *Garten der Lüste* vergleichbar.

„Das Trichtermännchen kommt auf dem rechten Flügel des Jüngsten Gerichts in Brügge vor. Monströse Löffler gibt es in Boschs Werk vielfach [...]. Auch der auf der schwimmenden Tischplatte liegende Schweinefuß taucht wiederholt als Motiv auf“, so das BRCP weiter (138). Die Anführung solcher motivischen Parallelen zu Werken Boschs vermag jedoch als Argument für eine Zuschreibung am allerwenigsten zu überzeugen, zumal vor allem seine Nachfolger solche Motive kopierten, um die Werke des Meisters möglichst getreu nachzuahmen.



Auch wenn das Gemälde an allen Seiten beschnitten und die Gesamtanlage somit faktisch nicht mehr zu beurteilen ist, unterscheidet sich die bildparallele Anordnung der versatzstückhaft eingesetzten Figuren im Vordergrund drastisch von den Kompositionsprinzipien anderer Werke, die vom BRCP als autographe Arbeiten Boschs akzeptiert werden. So haben etwa die teuflischen Mischwesen im ikonographisch verwandten *Antonius-Altar* in Lissabon durchwegs eine klar definierte narrati-

ve Aufgabe innerhalb des Bildgeschehens, an keiner Stelle verkommen sie zur Staffage. Gerd Unverfehrt hat die Bedrohlichkeit der teuflischen Kreaturen für den dargestellten Heiligen als zentralen Faktor für autorschaftliche Beurteilungen von Gemälden definiert. Im Fragment aus Kansas sind die wenig bedrohlichen Teufel mehr damit beschäftigt, den Bildraum auszufüllen, als dass sie sich direkt an die Figur des Heiligen wenden würden, um ihn in Versuchung zu führen. Antonius wird nicht mehr als Nachfolger Christi in leidender Pose dargestellt, sondern als besinnlicher alter Mann, der von kuriosen Gestalten umgeben ist. Komplexe theologische Programme wie jenes des *Lissabonner Altars* werden hier vom „beschaulichen Interesse an Einzelmotiven“ (Unverfehrt 1980, 152) abgelöst. Auch wenn das Gemälde also in technischer Hinsicht nahe an den vom BRCP als autograph erachteten Werken liegt, sprechen doch die Komposition und damit verbunden der inhaltliche Anspruch der Tafel gegen eine Zuschreibung.

Ausgehend von der Zeichnung des sogenannten *Baummenschen* (Wien) finden sich in einem separaten zweiten Teil des Kataloges ausführliche Beschreibungen der Arbeiten auf Papier. An keiner Stelle werden Datierungen vorgeschlagen, was die Autoren mit der für eine konsequente Chronologie zu geringen Aussagekraft der vorhandenen Argumente begründen. Insgesamt sind die Zeichnungen in diesem Buch weit weniger prominent vertreten als die Gemälde. Angesichts der Tatsache, dass sich doch in den allgemein als eigenhändig akzeptierten Zeichnungen noch am ehesten die persönliche Handschrift des „Meisters“ Hieronymus ablesen ließe, mag dieses Vorgehen verwundern. Insgesamt gesehen hat die fünfjährige Arbeit des BRCP jedoch eine äußerst wertvolle Dokumentation und profunde technische Analyse der Werke der Bosch-Gruppe hervorgebracht und damit einen zentralen Beitrag zur Klärung des *Ceuvres* geleistet.

EL BOSCO IN MADRID

Dank der intensiven Sammlungstätigkeit Philipps II. von Spanien, der sich als Liebhaber von Boschs Werken schon im 16. Jahrhundert um deren Er-

werb bemüht hatte, befindet sich die weltweit umfangreichste Kollektion an Gemälden der Bosch-Gruppe heute im Museo Nacional del Prado. Im Anschluss an die Heimatstadt des Künstlers sah man sich daher auch in Madrid veranlasst, das Jubiläumsjahr 2016 mit einer monographischen Großausstellung zu begehen. Aufgrund des geringen Umfangs des Corpus unterschied sich die Schau nur in einigen wenigen Exponaten von jener im Noordbrabants Museum, die teilweise Übernahme von Leihgaben bedingte in logistischer Hinsicht eine enge Kooperation der beiden Institutionen. Dass diese Zusammenarbeit jedoch nicht immer ganz friktionsfrei verlief, wird nicht zuletzt im Dokumentarfilm deutlich, den das BRCP im Umfeld seiner Untersuchungen produzieren ließ. (Pieter van Huystee, *Hieronymus Bosch. Touched by the devil*, Niederlande 2015, 86 min.)

Wie in 's-Hertogenbosch zeigte man in Madrid das *Leben Christi*, die Szenen aus Heiligen-Viten und die Darstellungen profanen Inhalts in voneinander separierten Bereichen. Und wie bereits in den Niederlanden boten sich dabei auch im Prado wunderbare Möglichkeiten zur Zusammenschau einst als Ensemble konzipierter und heute voneinander getrennter Werke: So waren etwa die in vier verschiedenen Museen verwahrten Fragmente des sogenannten *Landstreicher-Triptychons* (New Haven, Paris, Rotterdam, Washington) in ihrer ursprünglichen Konstellation zu bewundern. Wichtigstes Alleinstellungsmerkmal der Madrider Schau war der *Garten der Lüste*, dem eine eigene Sektion gewidmet war (*Abb. 4*). Als zentrales Werk sowohl der Ausstellung als auch des Bosch-Ceuvres bildete das monumentale Triptychon den Höhepunkt des Rundgangs und lud in Konfrontation mit den hier nicht separat, sondern zusammen mit den Gemälden präsentierten Zeichnungen zu motivischen Vergleichen ein. In Originalgröße reproduzierte, eigens für das Jubiläumsprojekt angefertigte UV- und IRR-Aufnahmen wurden dem *Garten* gegenübergestellt und ermöglichten das detaillierte Studium der Unterzeichnung in direkter Zusammenschau mit der gemalten Oberfläche. Auf allen drei Innentafeln lassen sich substanzielle Veränderungen im Malprozess beobachten: So

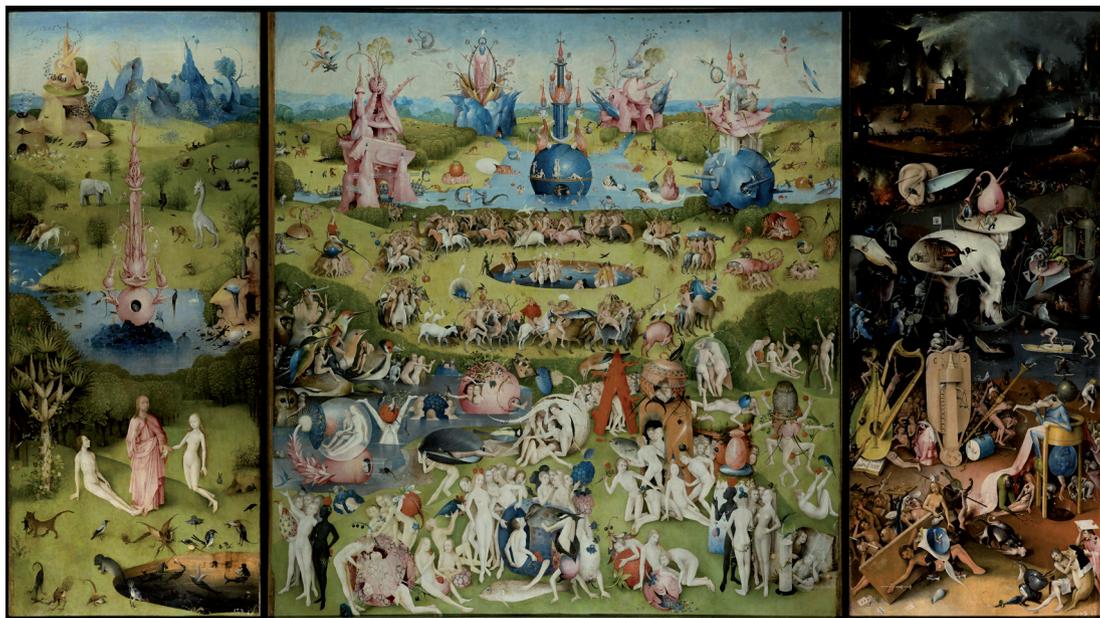


Abb. 4 Bosch-Gruppe, *Der Garten der Lüste*, um 1500. Öl auf Holz, ca. 186 x 325 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (BCRP 2016, S. 356/357)

war der zentral positionierte Christus im Garten Eden ursprünglich als bärtiger Gottvater entworfen und im darüber liegenden Bildteil eine Szene mit der Erschaffung Evas angelegt, die im Laufe der Ausführung zu Gunsten der weniger traditionellen Ikonographie der Vermählung Adams und Evas aufgegeben wurde. In Mittel- und Höllentafel finden sich zahlreiche kleinere Modifizierungen in Ausrichtung, Form und Größe der Figuren bzw. Architekturen, die zu einer Vereinfachung und Rhythmisierung der Gesamtkomposition beitragen. Derartige technische Untersuchungen erlauben Einblicke in den kreativen Prozess des ausführenden Künstlers und bestätigen die Beobachtung des BCRP, dass Bosch die Detailkonzeption seiner Werke erst im Laufe ihrer Ausführung endgültig festlegte – eine Tatsache, die auch das Fehlen von unmittelbar mit der Vorbereitung von Gemälden in Zusammenhang stehenden Zeichnungen erklären könnte.

Besonders aufschlussreich war auch die Kontextualisierung des *Gartens* mit der von Simon Marmion illuminierten Handschrift der *Visionen des Tundalus* (Los Angeles), die 1475 für Margareta von York angefertigt worden war. Auf unmittelbare Weise wurden so Boschs motivische Wurzeln in der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts und die zentrale Vermittlerrolle der nach deren Vorbild gedruckten Inkunabeln verständlich. Didaktisch

wertvoll waren zudem die farblich abgesetzten und somit eindeutig als Reproduktionen ausgewiesenen Flügel der Triptychen, die zum besseren Verständnis ihrer ursprünglichen Wirkung in Zusammenschau jeweils an der Rückseite der Mitteltafeln angebracht waren. Die frei im Raum aufgestellten Retabel konnten in geöffnetem Zustand so von vorne und von hinten betrachtet werden. Weitere Unterschiede zur Ausstellung in 's-Hertogenbosch waren die Präsentation der Lissabonner *Versuchung des Heiligen Antonius*, der Tischplatte mit den *Sieben Todsünden und den vier letzten Dingen* sowie einiger Gemälde aus der späteren Bosch-Nachfolge, die beispielhaft die enorme Strahlkraft seiner Kunst im 16. Jahrhundert aufzeigten.

KULTURGESCHICHTLICHE PERSPEKTIVEN

Der Katalog der Madrider Ausstellung verfolgt einen grundsätzlich anderen methodischen Ansatz als die Publikation des BCRP. Weniger technische als vielmehr im engeren Sinne kunst- und kulturhistorische Fragen stehen hier im Mittelpunkt des Interesses. Im Anschluss an einen ausführlichen biographischen Einleitungssatz der Kuratorin Pilar Silva Maroto enthält die Publikation fünf Texte ausgewiesener Experten zur niederländischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, in denen jeweils auf spezifische ikonographische, konzeptuelle, funktionale bzw. rezeptionsgeschichtliche As-

Abb. 5 Bosch-Gruppe, Das Jüngste Gericht. Infrarotreflektographie der Mitteltafel, Detail des Stifters. Öl auf Holz, ca. 163 x 247 cm. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (BRCP 2016, S. 303, Abb. 17.17)



pekte des Œuvres eingegangen wird. Eric de Bruyn untersucht visuelle und vor allem schriftliche Quellen, aus denen Bosch sein thematisches Repertoire bezogen haben könnte. Allgemein bekannte spätmittelalterliche Texte wie der *Roman de la Rose*, Jacobus de Voragine *Legenda Aurea* oder der *Pèlerinage de la vie humaine* des Guillaume de Dilleville, aber auch einzelne mittelniederländische Schriften wie etwa Dirc van Delfs *Tafel van den Kersten Ghelove* werden als zentrale Bezugspunkte für die außergewöhnlichen Bildschöpfungen des Künstlers diskutiert. Die grundsätzliche Abhängigkeit aller bildenden Kunst von ihren jeweiligen historischen Herstellungsbedingungen stellt dabei die grundlegende Einsicht des Aufsatzes dar. Darüber hinausgehend könnte festgehalten werden, dass die Bilder der Zeit die in Texten manifesten Diskurse nicht nur passiv reflektierten, sondern umgekehrt auch aktiv an der Konstitution gesellschaftlicher Debatten hierüber beteiligt waren.

In seinem substanziellen Katalogbeitrag über die in Boschs Werken formulierte Axiologie behandelt Paul Vandenbroeck das geistesgeschichtliche und soziokulturelle Klima in den Niederlanden des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Der Autor untersucht den Künstler hinsichtlich seiner Rolle als Vermittler zwischen der Populärkultur als zentraler inhaltlicher Bezugsquelle und der aristokratisch-höfischen Klientel, für die Bosch seine Werke hauptsächlich produzierte. Dabei wird die konzeptuelle Verknüpfung von Sünde und Torheit im Œuvre des Künstlers deutlich, die in der ungefähr zeitgleich auftretenden sogenannten Narrenliteratur ihre textliche Entsprechung fand. Schriften wie das 1494 in Straßburg publizierte *Narrenschiff*

Sebastian Brandts weisen nicht nur formale Ähnlichkeiten mit den Werken der Bosch-Gruppe auf, sondern stehen auch am Beginn einer grundsätzlichen moralischen Werteverchiebung weg von rein religiösen und hin zu umfassenderen ethischen Moralsystemen. Diese veränderten ideologischen Bedingungen waren Vandenbroeck zufolge eng mit dem Aufkommen einer neuen Mittelschicht verbunden.

Vorstellungen von Sünde oder Laster wurden nicht mehr in erster Linie als abstrakte theologische Konzepte rezipiert, sondern im Hinblick auf diese neue gesellschaftliche Schicht in unmittelbaren Zusammenhang mit der alltäglichen Lebensrealität der Zeitgenossen gebracht. Als Vertreter einer proto-protestantischen Ethik machte der Künstler Bosch sexuell ausschweifende Mischwesen oder gefräßige Teufelskreaturen zu

Vehikeln, um in Analogie zu Autoren wie Erasmus von Rotterdam *ex negativo* seine spezifischen Ideale von Vernunft, Ordnung und Selbstbeherrschtheit zu propagieren. In einem dritten Aufsatz geht Larry Silver anhand umfassender Bildbeschreibungen der Frage nach den Orten des „Bösen“ in Boschs Bildern nach. Bei der Einordnung der Werke in die diesbezügliche bildliche und literarische Tradition wird kursorisch der Weg der Sünder vom Engelssturz über den Sündenfall und das lasterhafte irdische Leben bis in die Hölle nachvollzogen, wo in Boschs Gemälden stets eine reziprok auf das jeweils begangene Vergehen abgestimmte Bestrafung nach dem Talionsprinzip erfolgt: Hochmütige müssen sich in alle Ewigkeit in verzerrenden Spiegeln betrachten, Völlerer werden selbst von Teufeln verzehrt und Wollüstige liegen mit ekelhaften Reptilien im Bett – „the punishment fits the crime“ (Silver, *Crimes and Punishments. Bosch's Hells*, in: *Kat. Madrid 2016*, 119).

REFLEXION IN DER KONVERSATION

Kaum ein Gemälde der Bosch-Gruppe ist in so divergierenden Zugangsweisen und Kontexten behandelt worden wie der *Garten der Lüste*. In seinem Essay über das bis heute immer wieder neu diskutierte Triptychon kehrt Reindert Falkenburg zu seiner bereits 2011 publizierten These zur historischen Funktion des Gemäldes als eines gelehrten „Konversationsstücks“ zurück (*The Land of Unlikeness. Hieronymus Bosch, the Garden of Earthly Delights*, Zwolle 2011; vgl. die Rezension von Nils Büttner im Rahmen seiner Sammelrezension „Kein Ende der Diskussionen in Sicht: Hieronymus Bosch – drei Neuerscheinungen“, in: *Kunstchronik* 67/2, 2014, 65ff.) und sieht just in den anhaltenden interpretatorischen Uneinigkeiten den ursprünglichen Zweck des Bildes erfüllt. Die Mitteltafel könne einerseits durch die Augen des nach rechts bildeinwärts blickenden Adam auf dem linken Flügel als typologische Präfiguration einer idealen Traumwelt der menschlichen Liebe gelesen werden und müsse andererseits mit dem nach links und somit ebenfalls auf die zentrale Darstellung blickenden Baummenschen des Höllenflü-

gels als vom Teufel infiziertes Reich der Sünde interpretiert werden.

Über diesen bildimmanenten Gegensatz wurden die zeitgenössischen BetrachterInnen – Falkenburg zufolge das gebildete Publikum am Hofe Heinrichs III. von Nassau – zur *conversatio* und *speculatio* über die letztlich offen bleibende Bedeutung des Gemäldes angehalten und so zum Nachdenken über grundlegende moralische Fragen angeregt. In diesem Sinne versteht der Autor den *Garten der Lüste* als eine Art Fürstenspiegel, der den Auftraggeber und sein Umfeld zur moralpolitischen Reflexion über die eigene Regentschaft anregen sollte. In dem vom Prado unterstützten und im Zuge des Jubiläumjahres produzierten Film über den *Garten der Lüste* wird Falkenburgs These gewissermaßen in die Praxis umgesetzt, wenn verschiedene Persönlichkeiten aus Wissenschaft, Literatur oder Musik in eine Konversation über ihre jeweils individuellen Deutungen des Werks eintreten. (José Luis López-Linares, *El Bosco. El jardín de los sueños*, Spanien 2016, 84 min.)

Im letzten Einleitungstext des Katalogs geht schließlich Fernando Checa Cremades, bis 2001 Direktor des Prado, in einem unmittelbar mit Spanien als Ort der Ausstellung in Zusammenhang stehenden Text auf die Rezeption von Boschs Werken in der frühen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts ein. Angesichts der Fülle existierender Sekundärliteratur zum Thema der Werke Boschs in Spanien ist es erstaunlich, dass die drei zentralen frühen Quellen zum Œuvre des Künstlers bis heute noch keiner vergleichenden Analyse unterzogen worden sind: Ambrosio de Morales (*Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva [...]*, Córdoba 1568), Felipe de Guevara (*Comentarios de la pintura [...]*, Madrid um 1560, ed. 1788) und José de Sigüenza (*Tercera parte de la historia de la Orden de San Jerónimo [...]*, Madrid 1605) kamen zwischen 1558 und 1605 in unterschiedlichen Kontexten auf die Gemälde des Malers zu sprechen und reflektierten in ihren Texten die jeweils zeitgenössischen Sichtweisen auf deren Interpretation. Checa Cremades legt anhand dreier kurzer Fallstudien dar, dass

Boschs Werke bei Morales, Guevara und Sigüenza gleichermaßen mit der antiken Kunsttheorie in Zusammenhang gebracht wurden. Die Autoren bedienen sich in ihrer Beschreibung, Interpretation und Bewertung von Boschs Kunst trotz dessen Herkunft von nördlich der Alpen eines klassisch-antiken Vokabulars und verhandelten seine Werke vor dem Hintergrund eines für die südliche Renaissance spezifischen ästhetischen Ideals. Innerhalb dieses Referenzrahmens sahen sie den Meister als gleichwertiges Äquivalent zu den italienischen Malern des 16. Jahrhunderts.

Erwartungsgemäß folgen auf diesen Essayteil die Katalognummern der gezeigten Exponate, wobei ein Verzeichnis der einzelnen Werke im Index die Benutzung des Buches erheblich erleichtert hätte. Als Autoren der einzelnen Einträge konnten in vielen Fällen die jeweils zuständigen KuratorInnen aus den Herkunftsmuseen der Werke gewonnen werden.

IM IRRGARTEN DER DEUTUNGEN

Stefan Fischer, der in seiner 2009 publizierten Dissertation *Hieronymus Bosch. Malerei als Vision, Lehrbild und Kunstwerk* (Köln/Weimar/Wien 2009) ein Bild von Bosch als umfassend religiös gebildetem Lateinschüler und Laienbruder gezeichnet und 2013 bei Taschen einen spektakulären Prachtband zum Gesamtwerk (*Jheronimus Bosch. Das vollständige Werk*, Köln 2013, als Textband im handlichen Format erneut Köln 2016) veröffentlicht hat, widmet sich im Jubiläumsjahr 2016 mit einer Einführung erneut dem 's-Hertogenboscher Meister und seiner Bildwelt. Unter dem blumigen Titel *Im Irrgarten der Bilder* bietet das Buch einen gut lesbaren und leicht verständlichen Überblick, der sich weder in ausufernden Zuschreibungsfragen verliert noch mit abwegigen Interpretationsversuchen verwirrt. Dabei liegt in dieser notwendigerweise verkürzten Darstellung jedoch auch eine gewisse Problematik, da nicht klar wird, dass einige der von Fischer vorgestellten Deutungen in der Forschung höchst umstritten sind. So wird etwa die auf der Mitteltafel des Wiener *Jüngsten Gerichts* im IRR sichtbar gewordene Stifterfigur vom Autor umstandslos als Portrait Karls des Kühnen vorgestellt,

obschon dessen Enkel Philipp der Schöne als Auftraggeber des Triptychons keineswegs zweifelsfrei identifiziert werden kann. (Abb. 5)

Auch wenn oder gerade weil Fischers Buch wohl nicht den Anspruch erhebt, einen fundamentalen Beitrag zur Forschung zu leisten, wären solche umstrittenen Interpretationen durchaus als Diskursfelder auszuweisen gewesen. In kurzen Kapiteln von 15 bis 20 Seiten werden Ikonographie, Provenienz und erfreulicherweise auch immer wieder die Bildtradition der Gemälde der Bosch-Gruppe vorgestellt, wobei ein besonderes Augenmerk auf der historischen Kontextualisierung der Werke liegt. Auf die Zeichnungen geht Fischer – abgesehen von den drei relativ unumstrittenen Blättern in Berlin, Rotterdam und Wien – nur am Rande ein. Nach zwölf thematisch gegliederten Abschnitten u. a. über Bosch in seiner Heimatstadt oder die Beziehung des Künstlers zu seinen Auftraggebern gewährt der Autor im letzten Kapitel einen Ausblick auf die umfangreiche Produktion der Bosch-Nachfolge.

Abschließend kann festgehalten werden, dass die Bemühungen des Bosch-Jahres 2016 zahlreiche restauratorische Erfolge, neue kunsttechnische Entdeckungen und interessante kunsthistorische Untersuchungen, jedoch kaum abschließende Klärungen hervorgebracht haben. Es ist wohl gerade die anhaltende Rätselhaftigkeit von Boschs Kunst, die den Werken des 's-Hertogenboscher Malers auch 500 Jahre nach seinem Tod in den Augen der kunstinteressierten Öffentlichkeit wie der Wissenschaft eine unwiderstehliche Anziehungskraft verleiht.

LAURA RITTER, M.A.
Albertina, Albertinaplatz 1, A-1010 Wien,
L.Ritter@albertina.at