

Kein Ende der Debatten in Sicht: Hieronymus Bosch – drei Neuerscheinungen

Fritz Koreny
Hieronymus Bosch. Die Zeichnungen. Werkstatt und Nachfolge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Turnhout, Brepols Publishers 2012. 456 S., 451 Farbbabb. ISBN 978-2-503-54208-9. € 125,00

Reindert Falkenburg
The Land of Unlikeness. Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights (Studies in Netherlandish Art and Cultural History, vol. X). Zwolle, Wbooks 2011. 320 S., 241 Farbbabb. ISBN 978-90-400-7767-8. £ 37,50

Erma Hermens (Hg.)
On the Trail of Bosch and Bruegel: Four Paintings United under Cross-examination. London, Archetype, in Association with Statens Museum for Kunst – National Gallery of Denmark, CATS 2012. 157 S., 125 Farb-, 43 s/w Abb. ISBN 978-1-904982-78-4. € 56,99

de spärlich überlieferten Urkunden in Verbindung zu bringen. So basierten alle Überlegungen zu Autorschaft und Chronologie des Œuvres ausschließlich auf stilistischen Analysen, die durch die zahlreich überlieferten Kopien und Imitationen erheblich behindert wurden. Dabei zeigte sich, wie Max J. Friedländer 1927 treffend bemerkte, dass Bosch gegenüber „die Kunstgeschichte in Verlegenheit gerät, weil er sich der Einfügung in den Entwicklungslauf zu widersetzen scheint“ (*Die altniederländische Malerei*, Bd. 5, 107).

Bereits 1917 hatte Ludwig Baldass den Versuch unternommen, das Œuvre zu ordnen, wobei er 1968 in der dritten Auflage seiner Bosch-Monographie von 36 Gemälden und knapp 20 Zeichnungen ausging. Charles de Tolnay verzeichnete 1965 in seinem *Kritischen Katalog der Werke* 46 Gemälde und 24 Zeichnungen. Gerd Unverfehrt (*Hieronymus Bosch: Die Rezeption seiner Kunst*, Berlin 1980, 26), der sich intensiv mit der frühen Nachfolge Boschs auseinandergesetzt hat, ging 1980 nur noch von 25 eigenhändigen Gemälden und 14 Zeichnungen aus. Die von Unverfehrt vor allem stilistisch begründeten Zu- und Abschreibungen von Gemälden wurden in weiten Teilen durch die in Vorbereitung der Rotterdamer Ausstellung von 2001 durchgeführten dendrochronologischen Untersuchungen bestätigt (vgl. Peter Klein, *Dendrochronological analysis of works by Hieronymus Bosch and his followers*, in: *Hieronymus Bosch*, Gent 2001, 121–131). Doch die Zuschreibungsdebatte reißt ebenso wenig ab wie die Diskussion um die Chronologie des Œuvres (vgl. Roger H. Marijnissen, *Hieronymus Bosch*, Antwerpen 1988; Frédéric Elsig, *Jheronimus Bosch: La question de la chronologie*, Genf 2004; Ron Spronk, *Eigenhandig?*, Nijmegen 2011).

Zusätzlich verkompliziert werden diese Überlegungen durch die immer besseren naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden. So wurde

Seit Maurice Gossart 1907 ein erstes Verzeichnis der Werke des Hieronymus Bosch publiziert hat, ist die Diskussion um dessen Œuvre nicht abgerissen. Schon damals war bekannt, dass der auf Gemälden und Zeichnungen häufig anzutreffende Namenszug des Künstlers durchaus nicht dessen Autorschaft verbürgt. Zudem ist keines der erhaltenen Werke Boschs sicher datiert oder mit einer der nicht gera-

beispielsweise ein unbestrittenes Hauptwerk Boschs, der sogenannte „Garten der Lüste“, durch die Festlegung des Fälldatums auf 1458 als eines der frühesten Werke denkbar (Klein 2001, 123). In Vorbereitung der großen Bosch-Retrospektive zum 500. Todesjahr 2016 arbeitet das aus Restauratoren, Kunsthistorikern und Photographen bestehende „Bosch Research & Conservation Project“ (BRCP) intensiv an weiteren Untersuchungen der insgesamt 45 noch als authentisch geltenden Gemälde und Zeichnungen. Diese von Fachtagungen begleiteten Bemühungen beflügeln die Forschung und haben dazu beigetragen, dass 2011/12 gleich drei wichtige Neuerscheinungen zu verzeichnen waren.

UMFASSENDE NEUBEWERTUNG

Mit einem üppig illustrierten Prachtband über die Zeichnungen von Hieronymus Bosch hat Fritz Koreny unter Mitarbeit von Gabriele Bartz und Erwin Pokorny den ersten Catalogue raisonné des graphischen Œuvres vorgelegt. Tatsächlich haben Gemälde Boschs im Kontext der intensiven Forschungsbemühungen der letzten Jahrzehnte stets mehr Aufmerksamkeit gefunden als die Zeichnungen, die „noch nie zusammenhängend kritisch erfasst und bearbeitet wurden“ (11). Das geringe Interesse an seinem graphischen Werk ist auch deshalb bemerkenswert, weil er als erster altniederländischer Zeichner gilt, dem sich überhaupt eine nennenswerte Anzahl eigenhändiger Zeichnungen zuschreiben lässt. Er „zählt zu den Wegbereitern des Zeichnens in den Niederlanden und gilt als der erste, der den flüchtigen Einfall in spontanen Skizzen zeichnerisch formt“ (14). Es ist Korenys Anspruch, Hieronymus Bosch als Zeichner umfassend zu würdigen. Deshalb setzt er vor den ausführlichen beschreibenden Katalog in sieben Kapiteln eine knapp 150 Seiten umfassende Einleitung, die von einer Einführung in das Problemfeld der altniederländischen Zeichnungen über „Probleme der Zeichnungsforschung“ zu Bosch als Maler führt.

Die Uneinigkeit hinsichtlich der Chronologie der Gemälde wird im Zusammenhang mit den neueren technologischen Untersuchungen, die die

Zusammenarbeit mit Werkstattmitarbeitern deutlich machen, zum Argument, eingangs auch das malerische Œuvre neu zu ordnen und zu bewerten. Das beeindruckende Buch versammelt den Ertrag jahrzehntelanger Forschung zur altniederländischen Zeichnung und zu Hieronymus Bosch, der schon 2002/03 in einer vielbeachteten Ausstellung und einem gewichtigen Aufsatz zu Stil und Chronologie seinen Niederschlag gefunden hatte (*Altniederländische Zeichnungen von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, hg. v. Fritz Koreny, Ausstellungskat. Antwerpen 2002; Ders., Hieronymus Bosch – Überlegungen zu Stil und Chronologie: Prolegomena zu einer Sichtung des Œuvres, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 4/5, 2002/03, 46–75).

Die umfassende Neubewertung der Hieronymus Bosch zugeschriebenen Werke bildet nun den Vorspann zum Katalog der Zeichnungen. Von den ca. 25 von der Forschung diskutierten Gemälden sieht Koreny keine zehn als uneingeschränkt eigenhändig an. In weiteren elf erkennt er die Hand des erstmals von Unverfehrt beschriebenen „Malers des Heuwagens“, die übrigen Werke schreibt er Boschs Werkstatt und der Nachfolge zu (28). Eine besonders prominente Abschreibung ist die „Kreuztragung“ im Kunsthistorischen Museum Wien, die Koreny „auf Grund stilistischer und maltechnischer Eigenschaften“ (95) dem „Maler des Heuwagens“ zuweist. Wie auch die anderen Abschreibungen im Bereich der Gemälde wird auch diese nicht so sorgsam begründet, wie es der Bedeutung eines bislang mit guten Gründen in seiner Eigenhändigkeit nicht bezweifelt Werkes angemessen wäre (229, Anm. 18).

Der Verfasser setzt neben markanten Formulierungen eher auf das visuelle Argument einer Konfrontation von Abbildungen, die auf einheitliches Maß gebracht sind: Die kleine Wiener „Kreuztragung“ (57,2 x 32 cm) wird genauso groß abgebildet wie die knapp dreimal so große im Prado (150 x 94 cm), die Koreny in ihrer Eigenhändigkeit nicht bezweifelt. Die geschätzt zehnmal größere Laute des Liebenden auf dem Prado- „Heuwagen“ wird als Detail gleich groß neben jenes Instrument gesetzt, das der Mann auf der gezeichneten

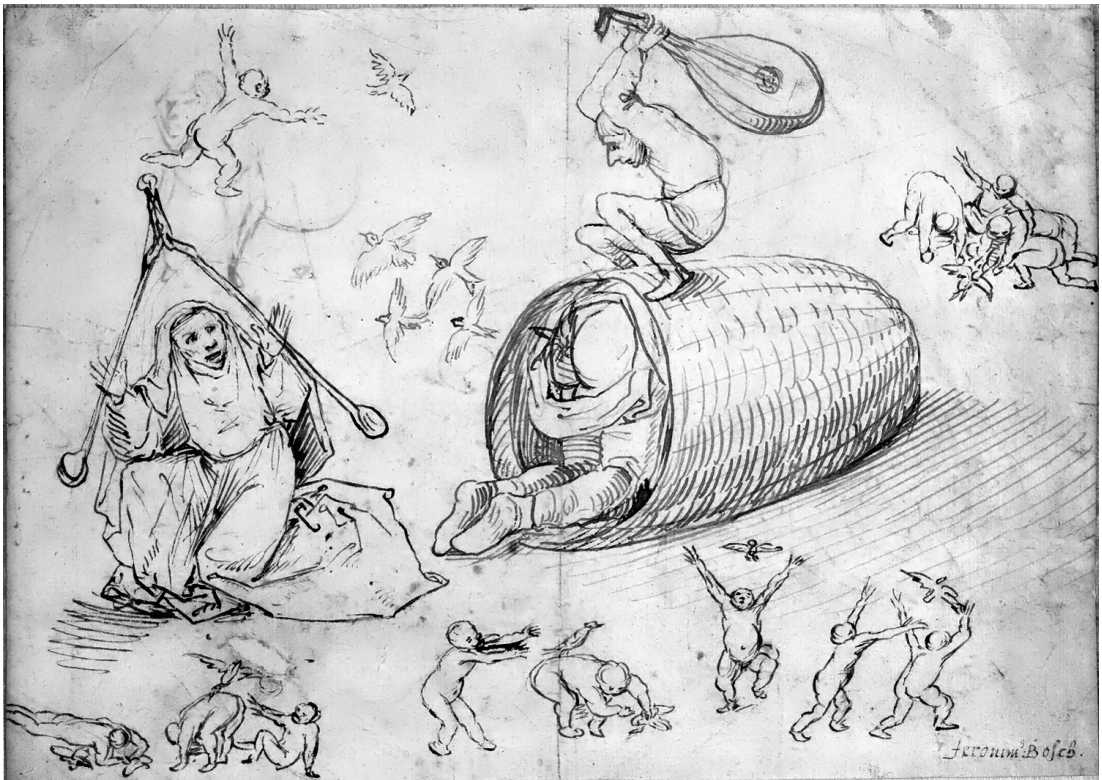


Abb. 1 Hieronymus Bosch (?), Drôlerie mit Mann im Korb, um 1510/20. Feder in Braun, 19,2 x 27,0 cm. Wien, Albertina (Archiv des Autors)

ten „Drôlerie mit Mann im Korb“ schwingt (232; Abb. 1). Diese Vorgehensweise ist zwar in vielen Fällen auf den ersten Blick suggestiv, steht aber einer differenzierten Betrachtung der unterschiedlichen Techniken, Funktionen und Proportionen der Bilder eher im Wege. Oft kommt bei dieser Form der Betrachtung zu kurz, wie Technik und Malmaterial auch und gerade dem jeweils spezifischen Ort und Kontext geschuldet waren, für die ein Bild entstand.

Das fällt besonders ins Auge, wo die Linkshändigkeit der sichtbaren Schraffuren in Zeichnungen und Unterzeichnungen von Gemälden zum Argument für die Rechts- oder Linkshändigkeit eines Zeichners wird (63–71). Die Behauptung Korenys, ein rechtshändiger Zeichner setze den Stift für gewöhnlich oben an und ziehe den Strich nach unten zum Körper, lässt sich nicht verallgemeinern. Zudem verändert das Drehen des Zeichenblattes, in der Praxis von Zeichnern bis heute üblich, das Strichbild entscheidend. Auch

ist es fraglos etwas anderes, ob auf einem auf dem Tisch liegenden Skizzenblatt schraffiert wird oder auf der weit größeren, auf der Staffelei stehenden Maltafel. Es ist Koreny selbst, der an anderer Stelle vor den allzu schnellen Vergleichen von Zeichnungen auf Papier und den mittels Infrarotreflektographie sichtbar gemachten Unterzeichnungen warnt: „Bei allem Enthusiasmus angesichts des zusätzlichen Erkenntnisgewinns durch das neue Verfahren gilt es dennoch zu bedenken, dass die Unterschiede der rein zeichnenden Handschrift auf Papier zur Unterzeichnung für Malerei in der Regel beträchtlich sind und von Künstler zu Künstler verschieden. Nur bei wenigen gehen die Zeichenweise von Handzeichnung und Unterzeichnung konform“ (137).

DER MALER DES HEUWAGENS

Dass die so selbstverständlich beobachteten Abweichungen nicht ausführlich erklärt werden, mag im Fokus des Buches auf den Zeichnungen begründet sein, denen der anschließende Katalog gewidmet ist. Er erfasst insgesamt 61 Blätter, die teils

auch auf der Rückseite mit Zeichnungen versehen wurden, so dass insgesamt etwa 80 mit Bosch in Verbindung stehende Zeichnungen vorgestellt werden. Der Katalog beginnt mit den unbestritten eigenhändigen Blättern, es folgen Zeichnungen der Werkstatt, innerhalb derer Koreny vier unterschiedliche Zeichner ausmacht, am prominentesten den „Maler des Heuwagens“. Daran schließen sich Zeichnungen der Bosch-Nachfolge an, gefolgt von Musterblättern, Kopien und Beispielen der Rezeption, die mit der zeitlichen und regionalen Entfernung zu Bosch zunehmend beliebig werden.

Die üppig beigegebenen, prachtvollen Abbildungen laden dazu ein, die hier präsentierten Thesen auf die Probe zu stellen und sich selbst ein Urteil zu bilden. Um Korenys Arbeitsweise und sein Bemühen um ein Œuvre für den „Maler des Prado-Heuwagens“ zu überprüfen, mag man dabei eine Zeichnung aus der Albertina genauer betrachten (Kat. 16 recto; *Abb. 1*), die für Unverfehrt 1980 (40) zum Ausgangspunkt für die Rekonstruktion von Boschs zeichnerischem Werk wurde. Das Strichbild, so Koreny, sei zum Teil dynamisch, zum Teil aber auch „zitterig, zögerlich, wenig rhythmisch“, auch wenn ihm eine „sublime künstlerische Qualität“ eigne (232). Eben diese Qualität erkannten auch Gerd Unverfehrt, Larry Silver und Erwin Pokorny, die nicht an der Eigenhändigkeit des Blattes zweifelten und ähnliche Modulierungen der Strichstärken und Strichformen zum Beispiel auch in den von Koreny nicht in ihrer Eigenhändigkeit in Frage gestellten Blättern wie dem „Felde mit den Augen“ oder dem „Baummenschen“ entdeckten (vgl. Silver, *Hieronymus Bosch*, München 2006, 218, 292; Pokorny, *Burleske Szene mit Hopfenkorb*, in: *Bosch, Bruegel, Rubens, Rembrandt: Meisterwerke aus der Albertina*, Ostfildern 2013, 90).

Die letztgenannte Zeichnung, die von Koreny als eigenhändig anerkannt wird, weist übrigens im Unterschied zu dem Mann im Korb auch „Linkshänder-Schraffuren“ auf. Für Unverfehrt wurde die Tatsache zum Argument, dass das Motiv der Zeichnung auf Boschs Eremiten-Altar begegnet. Dem folgt Koreny und schreibt auch dieses Werk dem „Maler des Heuwagens“ zu (28). Es erscheint

wenig plausibel, dass mit diesem Namenlosen ein Bosch in Erfindungsreichtum und künstlerischer Potenz ebenbürtiger Meister aus Boschs Werkstatt hervorging, der selbst keine unmittelbare Nachfolge fand.

ENTWICKLUNGSGANG DES KÜNSTLERS

Die von Koreny konstruierten Werkgruppen des „Malers des Heuwagens“, des „Meisters des Brügger Jüngsten Gerichts“ und der anderen anonymen Mitarbeiter Boschs bleiben nicht zuletzt wegen der fließenden Übergänge zum als eigenhändig anerkannten Werk ebenso problematisch wie Korenys Idee eines Entwicklungsverlaufes für Boschs eigenhändiges Œuvre, die ihn zwingt, entgegen allen archivalischen Belegen das Triptychon mit der „Anbetung der Könige“ in Madrid um 1505 bis 1510 zu datieren (54). Durch die beigegebenen Wappen lassen sich die Stifter des Werkes als der Antwerpener Peeter Scheyfve und seine um das Jahr 1497 verstorbene Frau Agnes identifizieren. Da Scheyfve schon bald erneut heiratete, ist die Datierung des Werkes weitgehend gesichert. Die von Koreny behauptete Datierung ist vor diesem Hintergrund unhaltbar, aber dieses „reife“ Werk vor 1500 anzusetzen, hätte das von ihm entworfene Bild der Entwicklung Boschs gestört.

Doch auch wenn Korenys stilistisch argumentierende Chronologie ihren Absolutheitsanspruch nicht einlösen kann, tut das den unbestreitbaren Qualitäten dieses Buches keinen Abbruch. Auch täte man dem Autor Unrecht, würde man nur die Abschreibungen beklagen und nicht auch erwähnen, dass er mit gut nachvollziehbaren Argumenten das Œuvre Boschs um einige Zeichnungen bereichert, die bislang nicht die ihnen gebührende Beachtung gefunden haben und die beispielsweise von Stephanie Buck (*Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett: Kritischer Katalog*, Turnhout 2001, Nr. I, 36–38) dem Umkreis Boschs zugewiesen wurden. Auch derjenige Leser, der nicht allen Zuschreibungen folgen möchte, gewinnt in diesem profunden Werk nicht nur ein kluges und nützliches, sondern auch ein ausgesprochen schönes Buch. Korenys *Catalogue raisonné* wird zukünftig

Abb. 2 Unbekannter Maler der Bosch-Nachfolge, Christus vertreibt die Wechler aus dem Tempel, nach 1570. Öl auf Holz, 77 x 60 cm. Glasgow Museum (Archiv des Autors)

die Basis aller weiteren Beschäftigung mit den Zeichnungen des Hieronymus Bosch bleiben, wobei seine Thesen fraglos auch in den kommenden Jahren intensiv zu diskutieren sein werden.

DER GARTEN DER LÜSTE

Die Diskussionen um Zu- und Abschreibungen der mit Boschs Namen verbundenen Werke werden ebensowenig enden, wie die De-

batten über deren Deutungen, zu denen besonders der „Garten der Lüste“ einlädt. Das berühmte Triptychon im Prado gehört zu den wenigen Werken Boschs, deren Autorschaft nie bezweifelt wurde, und ist zugleich eines der meistdiskutierten Werke in der Geschichte der abendländischen Kunst. Der Deutung und Bedeutung von Boschs unbestrittenem Hauptwerk hat Reindert Falkenburg nun eine bahnbrechende Untersuchung gewidmet. Sie geht von der so naheliegenden wie selten gestellten Frage aus: Bedeutung für wen? Das Triptychon repräsentiere nicht Boschs eigene Träume, sondern appelliere auf einer allgemeins menschlichen Ebene an ein höfisches Publikum, dem es eine Art heilsgeschichtlichen Spiegel vorhalte.



Es geht Falkenburg nicht um den von vornherein zum Scheitern verurteilten Versuch, *den* Schlüssel für *die* Deutung vorzulegen, sondern vor dem Hintergrund des dokumentierten Kontextes der Erstaufstellung des Triptychons eine Vielzahl möglicher Lesarten aufzuzeigen. Diese von einer profunden Kenntnis spätmittelalterlicher Theologie, von Frömmigkeitspraxis und Exegese genauso wie vom Wissen um die höfische Kultur getragene Bildlektüre bleibt dabei stets eng am visuellen Befund des Gemäldes. Wo andere Autoren ihre Deutungen einzelner Motive vortragen, bemüht Falkenburg sich, der formalen Struktur des Bildes zu folgen. Das Triptychon zeigt auf den Außenflügeln eine Episode aus dem Kontext der Erschaffung der Welt, in aufgeklapptem Zustand dann

den die Interpreten irritierenden „Garten der Lüste“, der vom verlorenen Paradies und einer eindringlichen Höllenvision eingefasst wird.

Um die kompositorischen, motivischen und inhaltlichen Zusammenhänge aufzuzeigen, beginnt Falkenburg mit den frühesten dokumentierten Begegnungen und Auseinandersetzungen mit dem Werk. Er nimmt dabei nicht nur die schriftlichen Zeugnisse in den Blick, beginnend mit Antonio de Beatis, der das Werk 1517 in Brüssel im Palast von Heinrich III. von Nassau sah, sondern auch die Bezugnahmen in den Bildern der Bosch-Nachfolge. Durch dieses systematische Einbeziehen visueller Phänomene macht er gleichermaßen die christlichen Bildtraditionen von Boschs Bildwelt wie deren Fortleben eindringlich sichtbar. Durch den schon auf den Außenflügeln thematisierten Schöpfungsakt wird die Paradiesdarstellung auf dem linken Innenflügel mit all ihren Verweisen zur Schlüsselszene. Vom typologischen Motiv der überkreuzten Füße Adams, die auf die Kreuzigung Christi vorausweisen, über die *dextrarum iunctio* zwischen Eva und Gott bis zu den anthropomorphen Felsen des Hintergrundes wird ein dichtes Geflecht von Bedeutungen aufgezeigt.

EIN PRINZENSPIEGEL?

Bosch stellt Falkenburg zufolge eine Schöpfung dar, die von Anbeginn an durch das Böse korrumpiert und unterwandert wurde. Die vermeintlich so idyllische Mitteltafel wird in dieser Perspektive zum *insomnium*, zu einem bösen, falschen Traum, der der wahrhaft visionären Erfahrung von Adams *somnium* gegenübergestellt wird. Darüber hinaus ist die Mitteltafel der Bildwelt höfischer Vergnügungen und des Lebens am burgundischen Hof verbunden, wie sie zur Zeit Philipps des Guten im Park von Hesdin Realität waren. Der *Roman de la Rose*, die *entremets* höfischer Feste und der weitgespannte Kosmos der burgundischen Hofkultur werden in die überzeugende Gesamtinterpretation einbezogen. Die in allen Teilen des Triptychons implizierte Warnung vor dem allgegenwärtigen Bösen und der Abwendung von Gott hat ihren Höhepunkt im Höllenflügel, wo die Luxuria-Gestalt des Baummenschen als die Summe aller schlech-

ten menschlichen Anlagen und der Gottesferne erscheint. Die Instrumente der Musikantenhölle verweisen in diesem Zusammenhang gleichermaßen auf die musikalische Untermauerung höfischer Bankette wie auf das in den Psalmen geforderte musikalische Gotteslob, vermittels dessen Falkenburg die Höllenszene wieder mit dem Motiv der Außenflügel verbindet.

Kulminationspunkt der Annäherung an Boschs „Prinzenspiegel“ ist dessen präzise (auch zeitliche) Verortung im Palais Heinrichs von Nassau, dessen Onkel Engelbert II. als potentieller Auftraggeber vorgestellt wird. Wenn im Detail auch nicht alle Lesarten und Deutungen gleichermaßen zu überzeugen vermögen, bietet Falkenburg doch ein reiches Panorama an motivischen und inhaltlichen Bezügen und Bezugnahmen. Vor allem bestärkt er die auch an anderer Stelle geäußerte Vermutung, dass sich aus diesem spezifischen Kontext der Betrachtung manches erklärt, was an Boschs Bildern rätselhaft erscheint (zu diesen höfischen Aspekten auch: Stefan Fischer, *Hieronymus Bosch. Malerei als Vision, Lehrbild und Kunstwerk*, Köln/Weimar/Wien 2009, v.a. Kap. 3: Der Garten der Lüste: höfisches ‚Belehren und Unterhalten‘, 245ff.; vgl. die Rezension von Erwin Pokorny in: *Kunstform* 12, 2011, Nr. 10, <http://www.arthistoricum.net/en/kunstform/rezension/ausgabe/2011/10/17556>). Schließlich hing der „Garten der Lüste“ in einem der Unterhaltung und dem Vergnügen dienenden „Lustschloss“, dessen kunstsinniger Besitzer durchaus einen Hang zum Kuriosen hatte und in dem man im Rahmen höfischer Feste auch für ein gemeinsames Bett für 50 Gäste Verwendung fand (vgl. Nils Büttner, *Hieronymus Bosch*, München 2011, 105f.).

Falkenburgs Buch ist so geschrieben, dass die belehrende Lektüre hier zum Lesegenuss wird. Es macht Forschungspositionen sichtbar, markiert Anschlussstellen und verzichtet wohlwendend auf das Ausbreiten randständiger und abwegiger Deutungen. Eine Vielzahl von Abbildungen und Detailaufnahmen, fast ausschließlich in guter Qualität, begleitet und unterstützt die Argumenta-

tion des Textes. Leider fehlt ein Register, das aus dem lesenswerten Buch ein handliches Nachschlagewerk gemacht hätte.

KUNSTTECHNOLOGISCHES ZUR BOSCH-NACHFOLGE

Als dritte Neuerscheinung sei an dieser Stelle ein Band vorgestellt, der die technologische und kunsthistorische Untersuchung von vier Bildern der Bosch-Nachfolge zum Thema hat. Bei den vier Darstellungen der „Vertreibung der Wechsler“ handelt es sich um eine bedeutende Werkgruppe, die auch von Koreny (122) und Falkenburg (32) angeführt wird. Der aus einer Kooperation der dänischen Nationalgalerie mit der Universität Glasgow hervorgegangene Band dokumentiert ein transnationales Forschungsprojekt, in dessen Rahmen die vier Gemälde gleichen Themas aus Kopenhagen, Tallinn, Glasgow und aus Privatbesitz intensiv untersucht und miteinander verglichen wurden. Drei der Bilder sind in einem breiten Querformat angelegt, allein die Fassung in Glasgow ist hochformatig und zeigt eine deutliche Nähe zu Werken Boschs (Abb. 2), während die querformatigen Versionen von der älteren Forschung mit Pieter Bruegel d. Ä. in Zusammenhang gebracht wurden.

Die im ersten Kapitel des Katalogbuchs dargestellte Provenienz der Bilder reicht jeweils kaum bis ins 19. Jh. zurück und trägt wenig dazu bei, Bosch oder Bruegel auf die Spur zu kommen. Im zweiten Kapitel führt Bernhard Vermet im Sinne einer treffenden Kopienkritik den Nachweis, dass das älteste der Bilder (Privatbesitz) nicht zugleich die dem vermuteten Original nächste Fassung ist (Glasgow). Das dritte Kapitel referiert vor dem Hintergrund der naturwissenschaftlichen und kunsttechnologischen Untersuchungen die Frage nach der vormodernen Maltechnik, von der Bereitung der Maltafeln bis zum Handel mit Farbmateriale. Die folgenden Kapitel sind der dendrochronologischen Analyse und den Ergebnissen der Infrarotreflektographie gewidmet, wobei Jørgen Wadum und Mikkel Scharff mittels der sichtbar gemachten Unterzeichnungen der individuellen „Handschrift“ der vier Maler nachspüren. Nach Auffassung der Autoren handelt es sich bei keiner

der überlieferten Versionen um das Ergebnis eines künstlerischen Entwurfsprozesses, wobei sich zeigt, dass die Bilder in unterschiedlichen Werkstätten entstanden. Leider bleibt die Frage offen, ob alle vier in einem Zeitraum von ca. 30 Jahren entstandenen Bilder der gleichen Vorlage folgten und wie diese beschaffen gewesen sein könnte.

Ein weiteres Kapitel nimmt mit dem Antwerpener Kunstmarkt des 16. Jh.s zugleich die zeitgenössische Kopien-Praxis in den Blick sowie den Markt für Fälschungen und „Phantom-Kopien“. Die überzeugend begründete Einschätzung, dass es sich bei der Fassung in Glasgow um ein Pasticcio handle, steht dabei im Widerspruch zu der im folgenden Kapitel von Paul Vandenbroeck im Rahmen einer ikonographischen Analyse referierten Idee, dass in den vier Bildern das Thema und verschiedene Motive eines verlorenen Gemäldes von Hieronymus Bosch dargestellt seien. Ein abschließendes Kapitel zur Konservierung und Restaurierung der Gemälde in Kopenhagen, Tallinn und Glasgow rundet den Band ab.

In dem ausdrücklichen Mit- und Nebeneinander von Kunstgeschichte und Kunsttechnologie, von Überlegungen zu Stil und Ikonographie sowie zu den historischen Bedingungen der Bildproduktion, des Handelns mit und Betrachtens von Bildern kann diese exemplarische Studie der weiteren Forschung den Weg weisen. Die Zukunft der Bosch-Forschung scheint in solchen Überschneidungen von kunsttechnologischen und kunsthistorischen Annäherungen zu liegen, die Form und Inhalt eines Bildes nicht länger als Gegensatz begreifen. Keine Frage: Hieronymus Bosch wird die Forschung auch weiterhin beschäftigen.

PROF. DR. NILS BÜTTNER