

aber man sollte den Nominalismus dann auch konsequent betreiben, anstatt ein gängiges Schlagwort durch die nichtssagende Floskel „Bild und Objekt“ zu ersetzen. Der 11. Raum ist zugleich die Eingangshalle. Dem Besucher bietet er sich zunächst als eine Mischung aus Wartehalle, Abstellraum und Cafeteria an, und erst allmählich merkt er, daß hier einige der wichtigsten Werke der Ausstellung versammelt sind. Sie stammen von Segal, Thek, Kienholz, Baselitz, Lichtenstein, Fahlström und Polke. Wie der elfte Raum ist auch der zwölfte auf kein Schlagwort mehr festgelegt: er versammelt einfach „die Kunst der sechziger Jahre“, also das konzeptionelle oder minimalistische Weiterdenken des „Ausstieges aus dem Bild“, der schon früher proklamiert wurde. Den Schwerpunkt bildet die Rekonstruktion der Beuys-Ausstellung „...irgend ein Strang...“ bei Schmela 1965. Ein mißglückter Wiederbelebungsversuch in einem Vitrinenraum, der aus Relikten Reliquien macht. Den Beschluß machen 37 Künstler der „jungen Generation“, der älteste ist 39 (Borofsky).

Beim Verlassen der Ausstellung über die Rolltreppe schwebt man einem in der Vorhalle ausgelegten, aus 1296 Platten bestehenden Bodenobjekt von Carl Andre entgegen und sieht an der Gegenwand ein riesiges Farbstreifenbild von Daniel Buren. Ist der Besucher, den die Veranstalter sich hoffnungsvoll als einen „Wahrnehmenden“ vorstellen, nach seinem Rundgang genügend darauf vorbereitet, diese beiden Objekte nicht bloß als Bodenbelag und Wandbehang zu erkennen? Wir möchten es bezweifeln, denn im Vertrauen auf die „Welthaltigkeit“ der Exponate hat man es unterlassen, dem Publikum mit Hilfe diskreter Fingerzeige die Augen zu öffnen. Die Eingeweihten bleiben unter sich.

Werner Hofmann

REZENSIONEN

GERD UNVERFEHRT, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*. 320 S. und 252 Abb. Gebr. Mann Verlag. Berlin, 1980. DM 165,—.

Kaum weniger Martern, als Hieronymus Bosch ersann, bietet die kunsthistorische Literatur, die sich darum bemüht, sein Werk zu erschließen, abzugrenzen und zu erläutern. Oft hat es den Anschein, als seien die Interpreten allein darauf aus, dem Meister an Phantasie gleichzukommen, den Mangel an wirklichen Kenntnissen über ihn durch gewagte Konjekturen zu verschleiern. Von dieser Forschungstradition hebt sich das Buch Gerd Unverfehrt in sehr erfreulicher Weise ab. Umfassende Sachkenntnis gepaart mit Kritikfähigkeit bewahren den Autor davor, lediglich den üblichen Vermutungen durch nochmalige Wiederholung den Schein von Gewißheit zu geben. Er hat die Probleme von Grund auf neu durchdacht, dabei die wenigen aus den Quellen belegten Fakten stets im Auge behalten und ist so in vielen Punkten zu Ergebnissen gekommen, die die Kunst Hieronymus Boschs in neuem Licht erscheinen lassen.

Das gilt sowohl für den ersten Teil der Arbeit, in dem es darum geht, Boschs eigenhändige Werke von denen seiner Nachahmer zu scheiden, als auch für den zweiten, wo deren Arbeiten dann in den Mittelpunkt der Diskussion rücken. In diesem zweiten Teil verlagert sich die Problemstellung: Nicht eingefahrene Forschungsmeinungen zu überprüfen und zu revidieren wird vorrangig, sondern Neuland zu erschließen und sichtbar zu machen. Die große Fülle des mit Ausdauer und Methode zusammengetragenen Materials — „etwa 30 Kopien allein des Lissaboner (Antonius-) Altars sind aus dem 16. Jahrhundert überliefert; daneben einige zweihundert Antoniusversuchungen, die deutlich auf Erfindungen Boschs beruhen“ (S. 12) — macht verständlich, daß die Untersuchung im wesentlichen auf die erste Phase der Boschrezeption beschränkt bleibt, die sinnvoll mit dem Tode Joachim Patiniers (1524) und Jan de Coeks (vor 1528) begrenzt wird. Zahlreiche Hinweise auf die spätere Entwicklung eröffnen ein weites Feld für zukünftige Forschungen. Eine eindrucksvolle Kette von Bilddokumenten belegt, daß die landläufige Vorstellung, durch die Aktivitäten Pieter Bruegels und seines Verlegers Hieronymus Cock sei eine „Bosch-Renaissance“ bewirkt worden, so nicht richtig ist; sie bilden vielmehr den Höhepunkt einer kontinuierlichen Entwicklung. Zur weiteren Erhellung der während des ganzen 16. Jahrhunderts anhaltenden Wirkung Boschs, bietet sich die von Unverfehrt oft erwähnte 'Huys-Mandijn-Gruppe' als besonders vielversprechendes Studienobjekt an. Da jedoch vor seiner Rezeptionsgeschichte das Werk Hieronymus Boschs selbst vom Autor einer eingehenden Betrachtung unterzogen wird, hätte es m. E. nahegelegen, den Titel des Buches weniger zurückhaltend zu formulieren: Hieronymus Bosch *und* die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert.

Die nun veröffentlichte Arbeit wurde schon im November 1973 als Dissertation in Göttingen angenommen. Hinweise auf seither erschienene Literatur sind nachträglich eher sporadisch eingearbeitet worden. Wenn es auch strengem wissenschaftlichem Brauch widersprechen mag, erfährt das doch seine Rechtfertigung dadurch, daß Unverfehrt in den meisten Fällen, wo sich Differenzen ergeben, die besseren Argumente schon vorweggenommen hat. Madeleine Bergman (Hieronymus Bosch and Alchemy. Stockholm, 1979), Anna Boczkowska (Hieronim Bosch. Warszawa, 1974; Hieronim Bosch astrologiczna symbolika jego dzieł. Wrocław etc., 1977; Tryumf Luni y Venus. Krakow, 1980), Jacques Chailley (Jérôme Bosch et ses symboles. Bruxelles, 1978), Jean P. Jouffroy (Le Jardin des Delices de Jérôme Bosch. Paris, 1977), Rosemarie Schuder (Hieronymus Bosch. Wien, 1975) u. v. a. pflegen ihren privaten Bosch-Mythos, wie einst Clement A. Wertheim-Aymès und Wilhelm Fraenger in seinen allerdings literarisch hinreißenden Arbeiten. (Nicht zufällig haben sich Henry Miller und Arno Schmidt gerade auf ihn bezogen. S. Kurt Jauslin: Die Welt im Kopf des Einen. Über die Rolle der „Variedad del Mundo“ des Hieronymus Bosch in Arno Schmidts „Abend mit Goldrand“. In: Bargfelder Bote. Materialien zum Werk Arno Schmidts. Lfg. 41—42/Feb. 1980. S. 3—33). Die Auseinandersetzung mit diesen und anderen Werken hätte das Buch Unverfehrt nur unnötig belastet; diskussionswürdigere neue Arbeiten wer-

den weiter unten in den entsprechenden Zusammenhängen noch erwähnt werden. Insgesamt kennzeichnend für den Zustand der Bosch-Literatur ist, daß der substantielle Aufsatz Gerd Unverfehrt's (Zu einigen Halbfigurenbildern Hieronymus Boschs und seines Kreises. In: *Jaarboek van het koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*. 1975. S. 101—151), in dem wichtige Ergebnisse der nun vorliegenden Arbeit schon angedeutet sind, soweit ich sehe bisher nirgendwo Nachhall gefunden hat.

Die Anregung zu Unverfehrt's Untersuchungen ging aus von der Ausstellung in 's-Hertogenbosch 1967. Mit Hinweisen auf deren Vermarktung findet er einen eleganten Einstieg in sein Thema: Die Vermarktung Hieronymus Boschs, dessen ungewöhnliche Erfindungen so große Bewunderung seiner Zeitgenossen hervorriefen, daß zahlreiche Nachahmer versuchten, von diesem Boom zu profitieren — zum Teil — wie schon Felipe de Guevara um 1560 anmerkte — mit durchaus unlauteren Methoden: Sie zeichneten ihre Bilder mit seinem Namen und versuchten, ihnen durch Manipulationen ein älteres Aussehen zu verschaffen. Die Folge davon war, daß bereits im 16. Jahrhundert authentische Werke des Meisters mit denen seiner Nachahmer verwechselt wurden. Die moderne kunsthistorische Literatur spiegelt diese Verwirrung noch immer wieder. Darum war eine neuerliche Revision des Bosch-Oeuvres die unerläßliche Voraussetzung für die Behandlung der Frage nach seiner Wirkung. In seinem erwähnten Aufsatz von 1975 hatte Gerd Unverfehrt beiläufig schon Zweifel an zahlreichen Zuschreibungen Charles de Tolnays geäußert, die hier nun nach einer genauen Sichtung und Interpretation der Archivalien und der älteren Kunstliteratur begründet und im Lichte neuerer Untersuchungen zur Maltechnik Boschs stilkritisch überprüft werden. Das Ergebnis dieser Analyse, der ich, was die Gemälde betrifft, ausnahmslos zustimmen möchte, ist eine Reduzierung des authentischen Oeuvres zwar nicht auf nur sechs eigenhändige Werke, wie es in einem dem Buch als Motto vorangestellten Zitat (S. 7) schon 1900 vermutet wurde, aber doch in einem — angesichts des ohnedies schmalen Gesamtbestands — ganz erheblichen Umfang. Es erübrigt sich, hier eine genaue Aufstellung der Werke im einzelnen zu wiederholen (sie findet sich bei Unverfehrt S. 26—27); doch will ich mit einigen Hinweisen andeuten, welche bedeutsame Wandlung sich insgesamt ergibt.

Die von Benesch vorgeschlagene und von Tolnay übernommene Zuschreibung der 'Ecce-Homo-Darstellung' aus der Sammlung Rudinoff (Tolnay Nr. 11) konnte nie ernsthaft überzeugen, obwohl sie sofort und bis heute in den zahlreichen populären Bosch-Büchern übernommen wurde. Unverfehrt hatte sich schon 1975 (S. 101ff.) ausführlicher mit dieser Tafel auseinandergesetzt und betont jetzt mit eindeutigen Belegen erneut, daß es sich „um die schwache Paraphrase eines dem Heilig-Blut-Meister zugeschriebenen Triptychons aus dem Prado, erweitert um ein Figurenzitat (links außen) aus Dürers Holzschnitt B. 9“ handelt (S. 145). Weder die Hand Boschs noch die geringsten Spuren seines Einflusses lassen sich ausmachen. Seit jeher mußte es auch als Zumutung erscheinen, dem Meister des 'Gartens der Lüste' selbst die schwachen Wildenstein-Fragmente in New York (Tolnay Nr.



Abb. 1a Fernand Léger, Maison de campagne de M. Blasini. L'Île Rousse, frühestens 1907. Privatbesitz



Abb. 1b Fernand Léger, Paysage de L'Île Rousse. 1907. Privatbesitz



Abb. 2a Fernand Léger, *Pêcheurs Corses*. Pariser Herbstsalon 1908. Verschollen



Abb. 2b Fernand Léger, *Le Marché de L'île Rousse*. 1909. Privatbesitz



Abb. 3 Jonathan Borofsky, USA, 1981

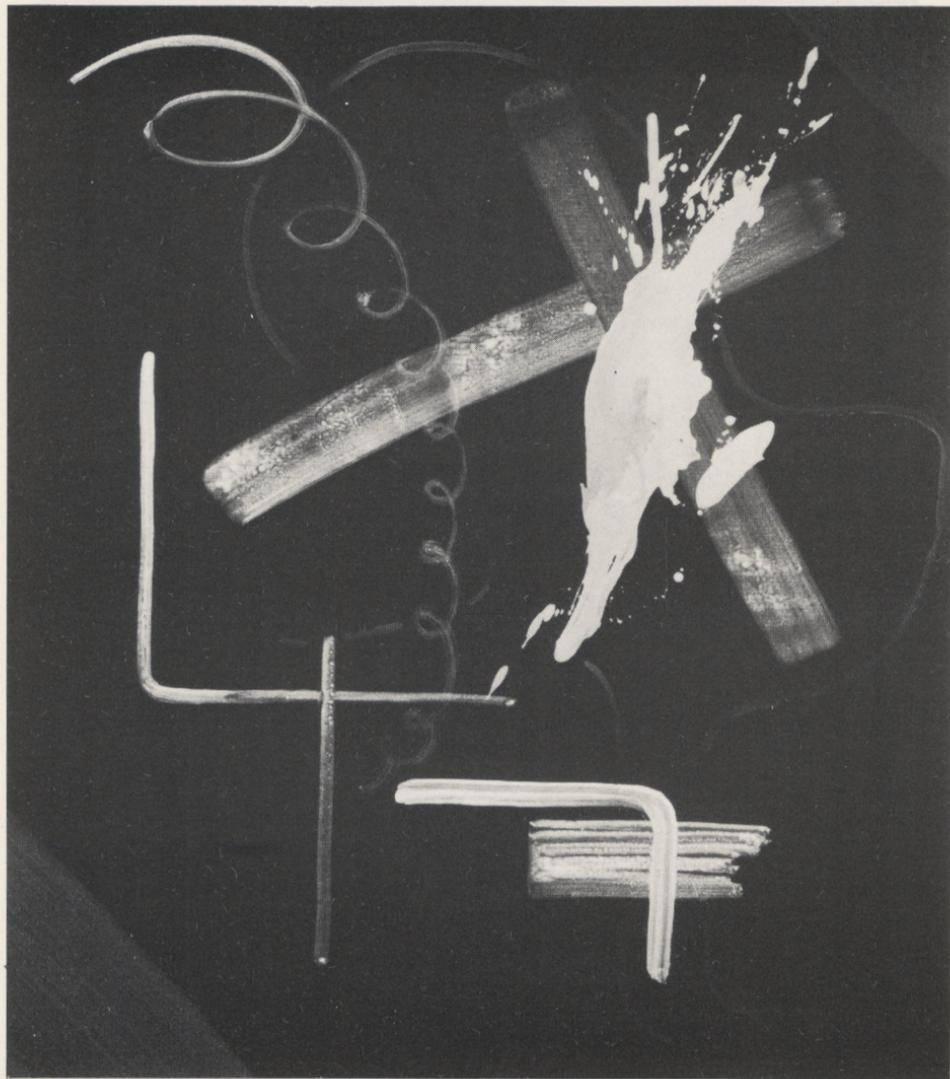


Abb. 4 Siegmund Polke, *Moderne Kunst*, 1968. *Dispersion auf Leinwand*, 150 × 125 cm, Berlin, Anna + Otto Block

6a) zuzutrauen. Häufiger schon bezweifelt wurden die Authentizität — wenn nicht der Erfindung, so doch der Ausführung — des 'Steinschneidens' in Madrid (Tolnay Nr. 1), der 'Hochzeit zu Kana' in Rotterdam (Tolnay Nr. 3) und des 'Gauklers' in St.-Germain-en-Laye (Tolnay Nr. 6). Weniger fragwürdig erschien den meisten Bearbeitern dagegen bisher das eindrucksvolle Münchner Weltgerichtsfragment (Tolnay Nr. 31), obwohl schon Karl Arndt in seiner Besprechung der Ausstellung in 's-Hertogenbosch (Kunstchronik. 21, 1968, S. 11—12) überzeugend dargelegt hatte, daß die Kompositionsweise Bosch ganz fremd ist und auf einen auch sonst nachweisbaren Meister hindeutet, der Bosch-Motive wie Schmetterlinge sammelte und aneinanderreihete. Arndt, dessen kritischer Ansatz auch methodisch den Ausgangspunkt für die Untersuchungen Unverfehrt bildete, war darüber hinaus der erste, der gegen die Eigenhändigkeit der sehr qualitativollen und scheinbar fest im Oeuvre Boschs verankerten Antonius-Darstellung im Prado (Tolnay Nr. 32) schwerwiegende Bedenken äußerte, die Unverfehrt sich zu eigen macht. Daß er mit überzeugenden Gründen obendrein keine der beiden Fassungen des 'Heuwagens' (Tolnay Nr. 17) — immerhin eines Triptychons, das unsere Vorstellung von der Kunst Boschs ganz wesentlich mitprägt — als eigenhändiges Werk gelten läßt, ist eine kleine Sensation, die man jedoch mit Erleichterung aufnimmt, da sie aus dem Dilemma befreit, vor das sich jeder aufmerksame Besucher des Prado gestellt sieht, der die doch deutlich abweichende Malweise dieses Werkes mit der des 'Gartens der Lüste' oder des 'Epiphanie-Triptychons' in Einklang zu bringen versucht. Nicht anders stellt sich das Problem auch bei der Escorial-Fassung.

Nach Unverfehrt's grundlegender Revision des Oeuvres bleiben 25 eigenhändige Gemälde, die — abgesehen von der Deutung ihrer Inhalte — allein von ihrer äußeren Beschaffenheit her für zukünftige Untersuchungen noch zahlreiche Probleme bieten; sei es dadurch, daß sie, wie der 'Julia'-Altar oder das 'Eremiten-Triptychon' in Venedig, starke Übermalungen aufweisen, oder, daß sie aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gebracht sind und teilweise darüber hinaus fragmentiert, wie die vier venezianischen Tafeln mit Paradies- und Höllendarstellungen, die 'Wiener Kreuztragung', der 'Tod des Geizhalses' in Washington, die Rotterdamer 'Sintflut-Tafeln' und der dortige 'Landstreicher'. Die von Lotte Brand-Philip (The „Pedler“ by Hieronymus Bosch, a Study in Detection. In: Nederlands kunsthistorisch Jaarboek. 9, 1958, S. 1—81) zur Grundlage ihrer kaum zutreffenden Thesen gemachte scheinbare Sachaussage, die letztgenannte Darstellung sei nur die eine Hälfte einer ursprünglich doppelseitig bemalten Tafel, bedürfte z. B. dringend einer Überprüfung, da es für die Interpretation des Werks doch von einiger Bedeutung ist, ob es als Bestandteil eines Zyklus oder als einzelnes Tafelbild konzipiert wurde. Daß Unverfehrt im übrigen diese Darstellung mit dem Titel 'Der verlorene Sohn' bezeichnet (nur gelegentlich, wie S. 30, durch ein „sog.“ abgeschwächt), ist schwer verständlich. Die Interpretation von Konrad Renger (Versuch einer neuen Deutung von Hieronymus Boschs Rotterdamer Tondo. In: Oud Holland. 84, 1969, S. 67—76), die von allen bisher angebotenen der Wahrheit wohl am nächsten kommt, müßte ihm doch bekannt geworden sein. (Vgl. inzwischen auch R. H. Ma-

rijnissen: Bosch's zogeheten „Verloren Zoon“. In: *Taxandria*. 48, 1976, S. 217—224). Wenig überzeugend erscheint auch die von Karl Arndt erwogene und von Unverfehrt als „wahrscheinlich“ (S. 29) übernommene Rekonstruktion, die das sog. 'Luxuria-Fragment' in New Haven zum unteren Teil des 'Narrenschiiffs' im Louvre macht. Eine einfache Fotomontage kann zeigen, daß nichts bei der so zustande gekommenen Komposition zusammen paßt. Zudem spricht die originale (s. u.) Vorzeichnung des 'Narrenschiiffs', die nur den Bestand der Louvre-Tafeln wiedergibt, gegen eine derartige Annahme. Fragen nach dem materiellen Bestand der authentischen Bosch-Gemälde bedürfen also, wie diese knappen Hinweise belegen, in Zukunft noch weiterer Klärung — und das gilt auch für ihre Chronologie.

Es ist erstaunlich, daß Unverfehrt, nachdem er dem Oeuvre Boschs durch seine im Kapitel III später noch detailliert begründeten Abschreibungen ganz neue Konturen gegeben hat, dennoch auf der Ansicht beharrt, die relative Chronologie der Werke scheine ihm durch die Forschungen Tolnays „im wesentlichen geklärt zu sein“ (S. 26).

Wohl kritisierte Tolnay die Chronologie von Baldass, die auf dem Postulat eines fortschreitenden Realismus bei Bosch fußte, mit Recht als einseitig. Seine eigene Methode ist jedoch nicht weniger problematisch: Motor der künstlerischen Entwicklung war für ihn das Immer-Mehr-Zu-Sich-Selbst-Finden des Meisters. Da Tolnay seinen Einblick in Boschs Wesen zu allem noch teilweise durch Werke gewann, die gar nicht von Bosch stammen, erübrigt sich weiteres Argumentieren über die Subjektivität seiner Methode.

Wie gravierend sich das Fehlen einer fundierten Chronologie bis in jüngere Zeiten auswirkt, zeigt beispielhaft die Dissertation von Daniela Hammer-Tugendhat über Boschs „Frühwerk“ (Wien 1975): so interessant die dort vorgetragenen Beobachtungen im einzelnen sein mögen, ihnen fehlt ohne Sicherheit darüber, was eigentlich zum Frühwerk Boschs gehört, die Voraussetzung. Drei der sieben von ihr behandelten Gemälde Boschs kommen nach Unverfehrt für den Meister nicht mehr in Frage. Von einer gesicherten Chronologie seiner Werke, von denen nach wie vor kein einziges durch äußere Anhaltspunkte datierbar ist, kann also keine Rede sein. Das hat schon 1963 Leo van Puyvelde hervorgehoben, als er die vorhandenen Versuche einer kritischen Sichtung unterzog und ihre mangelnde Stichhaltigkeit konstatieren mußte (Die Welt von Bosch und Brueghel. Flämische Malerei im „16. Jh.“, München 1963, S. 43 und 63f.).

Im nächsten Abschnitt gibt Unverfehrt eine prägnante Skizze von Stil und Technik der von ihm als original beurteilten Gemälde Boschs. Die von der altniederländischen Tradition grundverschiedene, impulsive Arbeitsweise des Meisters, der „seine Sachen vielfach auf einen Wurf fertig“ malte, wie schon Karel van Mander hervorhob, ist in den Untersuchungen Schoutes und Filedt Koks näher erläutert worden, deren Ergebnisse Unverfehrt einleitend referiert. In diesem Zusammenhang hätte zumindest ein Hinweis auf die inzwischen erschienene Arbeit von Jetske

A. Ironside (Hieronymus Bosch. An Investigation of his Underdrawings. Ann Arbor, 1974) erfolgen sollen, so problematisch deren Ergebnisse auch sein mögen. Es liegt auf der Hand, daß die Basis für eine abschließende Bewertung der drei von Schoute vorgeschlagenen Kategorien von Unterzeichnungen noch zu schmal ist. Festhalten läßt sich aber in jedem Fall schon jetzt, daß Bosch sich stets mit eher summarischen Vorzeichnungen begnügte, von denen er dann während des Malvorgangs oft abwich — Pentimente sind häufig und z. T. selbst auf Reproduktionen zu sehen. Offenbar kam es ihm nicht darauf an, den Malvorgang zu verbergen.

Unverfehrt behutsam und überlegt zusammengetragene Beobachtungen lassen die spezifische Art der Wirklichkeitsaneignung Boschs deutlich werden: Nicht „die genaue Wiedergabe der Dinge“ ist sein Ziel, sondern „die psychologische Stimmigkeit der Aktionen“ (S. 31), nicht die detaillierte Ausmalung individueller Züge der Menschen und Dinge, sondern die Inszenierung von Handlungszusammenhängen. Dabei erlaubt er sich Freiheiten, ungewöhnliche Kombinationen, Überdimensionierungen, ohne den Rahmen der realen Welt grundsätzlich zu sprengen. Er rückt die Welt so zurecht, daß seine Ansicht von ihr deutlich wird. Bei seinen Höllenschilderungen ist die Alltagswirklichkeit ihm Sprungbrett in diese ganz andere Welt von vertrauter Fremdheit. Als entscheidendes Mittel Boschs, um seine Vorstellungen von dieser und anderen Welten anschaulich werden zu lassen, hebt Unverfehrt den Reichtum und „edelsteinhaften Glanz“ seiner Farben sowie deren unkonventionelle Verwendung hervor: „Das Sinnliche bei Bosch ist die Farbe und ihre Behandlung, die ihn womöglich nachhaltiger als seine Thematik und seine Ikonografie in der altniederländischen Malerei isolieren“ (S. 38).

Der nächste Abschnitt des Buches ist den Zeichnungen Boschs gewidmet. Um unter den von der bisherigen Forschung mit dem Meister in Zusammenhang gebrachten Zeichnungen diejenigen herauszufinden, die tatsächlich von seiner Hand stammen, scheinen Unverfehrt „zwei Möglichkeiten praktikabel, die in ihrer Kombination ein Höchstmaß an sicherer Aussage ermöglichen: der Nachweis eines gezeichneten Motivs auf einem gemalten Original und der stilistische Vergleich von Feder- oder Pinselzeichnung mit der Unterzeichnung der Gemälde“ (S. 40). Doch weder das eine noch das andere Verfahren erlaubt tatsächlich sichere Schlußfolgerungen: Gerade Unverfehrt's Darlegungen zeigen ja, daß Motive von Boschgemälden während des ganzen 16. Jahrhunderts reproduziert wurden, und Vergleiche zwischen den durch ihre Dimensionen wie ihren Herstellungsprozeß von zeichnerischen Vorstudien sehr stark verschiedenen Unterzeichnungen der Gemälde lassen der individuellen Beurteilung eines Bearbeiters einen sehr großen Spielraum. So ist z. B. die von Reuterswärd konstatierte „verblüffende Ähnlichkeit“ zwischen der Zeichnung mit zwei Pharisäer-Köpfen (Tolnay S. 325) und den Unterzeichnungen der Genter Kreuztragung für Unverfehrt — wie auch für mich — schlicht „nicht zu verifizieren“ (S. 41). Wie unscharf das Instrumentarium der Forschung bei der Beurteilung von Zeichnungen nach wie vor ist, zeigt am drastischsten die Diskussion über das kümmerliche Blatt mit der Darstellung einer Person (Tolnay S. 392 „Ein Mann“; Kat. P. Bruegel. Berlin, 1975 Nr. 105 „Eine Frau“), die einen Trog (?)

ausschüttet. Baldaß hatte sie Bosch zugeschrieben und sah sich sogar in der Lage, sie ans Ende seiner „Mittleren Periode“ einzureihen. Tolnay übernahm sie in seinen Katalog (1965, Nr. 19), obwohl zwischenzeitlich Ludwig Münz (Bruegel: Drawings, London, 1961, Pl. 188) sie „very closely connected with Bruegel's work“ gesehen und Pieter Bruegel d. J. als Autor vorgeschlagen hatte, während kurz darauf M. Jaffé (In: Master Drawings IV, 1966, S. 132f.) sie Peter Paul Rubens zumuten wollte. Konrad Renger (Kat. P. Bruegel, Berlin, 1975, Nr. 105) konstatierte: „Die Handschrift weist auf einen Künstler des 17. Jahrhunderts und schließt einen Dilettanten aus“. Dem stimmte Justus Müller Hofstede (Kunstchronik 29, 1976, S. 47) — freilich mit anderer Beurteilung der Qualität dieser Zeichnung — zu: „Wie diese plumpe Nachzeichnung des 17. Jahrhunderts H. Bosch, P. Bruegel und P. P. Rubens zugeschrieben werden konnte, bleibt unverständlich.“ Dem ist nichts hinzuzufügen; es sei denn, daß Unverfehrt nun wieder für das 16. Jahrhundert und den „Bruegelkreis, wenn auch Bruegel nicht selbst“ (S. 47) plädiert.

Vollständige Einigung läßt sich im Augenblick wohl nur in dem einen Punkt erzielen, daß die beiden Blätter mit dem 'Narrenschiff' bzw. dem 'Tod des Geizhalses' authentische Vorzeichnungen Hieronymus Boschs sein müssen, da sie gegenüber den gemalten Versionen so charakteristische Veränderungen aufweisen, daß der Gedanke, es könnte sich um nachträglich erstellte Studien handeln, abwegig erscheinen muß. Im Rahmen des zeichnerischen Oeuvres stehen sie jedoch so isoliert, daß sich von ihnen aus keine Brücke zu anderen Werken schlagen läßt. Angesichts der generell unklaren Zuschreibungskriterien, der sehr unterschiedlichen Ausarbeitungsgrade der zur Diskussion stehenden Zeichnungen, sowie der Tatsache, daß offenkundig häufig verschiedene Hände bei der Gestaltung eines Blattes mitgewirkt haben, scheint mir ein hoher Grad von Skepsis selbst den 12 Darstellungen gegenüber angebracht zu sein, die Unverfehrt (S. 47—48) als Originale gelten läßt. Erlauben die rasch hingeworfenen, unsicher den Kontur der Figuren umtastenden Linien bei der 'Versuchung Evas' (Tolnay S. 325) wirklich den Schluß, hier die Hand Boschs am Werk zu sehen? Führt von den mühsam erstrichelten Monstren auf den Studienblättern in Paris (Tolnay S. 319) und Berlin (Tolnay S. 318) irgendein Weg zu der virtuosen Skizze (Tolnay S. 324) ebenfalls in Berlin, die man allein aufgrund ihrer Qualität gerne dem Meister zuschreiben würde? Selbst bei einem so vorzüglichen Blatt wie der Zeichnung des 'Baummenschen' in Wien (Tolnay S. 323) stellt sich die Frage, ob man Bosch selbst zutrauen darf, daß er eine Variante seiner für den Höllenflügel des 'Gartens der Lüste' erfundenen Konfiguration in einer derart idyllischen Landschaft angesiedelt haben könnte, wie sie ähnlich erst ein Stich des frühen 17. Jahrhunderts zeigt, der im übrigen nicht, wie Unverfehrt (S. 43) angibt, von Hieronymus Cock ediert wurde. Die Erkenntnis, daß von den zahlreichen Stichen, die im 16. Jahrhundert unter dem Namen Boschs verbreitet wurden, zwar manche mittelbar auf seine Erfindungen zurückgehen, doch keiner von seiner Hand stammt, hat sich, wie Unverfehrt abschließend kurz resümiert (S. 48—49), durchgesetzt. Daß, nach weiteren kritischen Sichtungen „seiner“ Zeichnungen, er nicht mehr als der „erste niederländische Maler, von dessen

Hand ein relativ geschlossener Komplex an Zeichnungen überliefert ist“ (S. 39) gelten könnte, halte ich nicht für ausgeschlossen.

Seine Ausführungen über die authentischen Werke Boschs beschließt Unverfehrt mit, wie er zurückhaltend sagt, einigen Hinweisen „Zur Interpretation“ (S. 49—64). Er beginnt mit der Ankündigung, daß „eine ausführliche Untersuchung insbesondere der Prädestinationslehre im Schaffen Boschs“ (Anm. 183) in Vorbereitung sei. Diese Arbeit wird die Gelegenheit zu einer ausführlichen Auseinandersetzung mit den Ansichten Unverfehrt bieten, hier genügen einige Hinweise. Wie viele Interpreten vor ihm, glaubt der Autor, den einen Punkt gefunden zu haben, von dem aus sich die Welt Boschs aus den Angeln heben ließe: „Auf diesem Hintergrund eines in der Folge des Antichrist einhergehenden Verfalls von Glaube und Sitte und der festen Erwartung des Gerichts, und nur auf diesem, kann eine Interpretation Bosch gerecht werden“ (S. 53). Daß „die reformatorische Propagandagrafik sich gern aus dem Fundus Boschs bediente“ (S. 232), erscheint ihm als Rechtfertigung, Bosch gleichsam in protestantischem Lichte zu erhellen. Fraenger schien in dem Moment alles klar zu werden, in dem er glaubte, Bosch als Mitglied einer adamitischen Sekte entlarvt zu haben, Unverfehrt macht ihn zum Prae-Protestanten. Wie Luther habe auch ihn das Phänomen des Antichrist und das Problem der Prädestination in besonderer Weise beschäftigt und habe ihn zu einem finsternen Bußprediger, einem „Savonarola des Nordens“ (S. 56), werden lassen. Abgesehen davon, daß die ständige spätmittelalterliche Diskussion über diese Themen durch Luther erst nach Boschs Tod neu entfacht wurde und an Schärfe gewann, daß Unverfehrt kommentarlos die Richtigkeit der von Lotte Brand-Philip entwickelten, zumindest problematischen Thesen über das Epiphanie-Triptychon voraussetzt, vermag mich seine Beweisführung nicht zu überzeugen. Craig Harbison (Some Artistic Anticipations of Theological Thought. In: The Art Quarterly. NS 2, 1979, S. 68) z. B. sah jüngst das Epiphanie-Triptychon eher als „a firmly orthodox response to contemporary questioning about the meaning, power, and substance of a sacrament of Holy Communion“. Ein deutlicher Kontrast zu dem von Unverfehrt entworfenen Zeitpanorama ergibt sich, wenn gerade eine Studie über den Antichrist (Der Antichrist und die Fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht. Kommentarband zum Faksimile der ersten typographischen Ausgabe eines unbekanntes Straßburger Druckers um 1480, mit Beiträgen von Karin Boveland, Christoph Peter Burger, Ruth Steffen. Hamburg, 1979. S. 18) mit dem Satz beginnt: „Längst hat die kirchen- und theologiegeschichtliche Forschung die Auffassung als unbegründet erwiesen, die das ausgehende Mittelalter als eine Zeit religiösen Verfalls ansah“. Und was die Prädestinationslehre betrifft, so müßte gerade die Tatsache, daß das Terrain selbst für Theologen offenkundig zu den diffizilsten gehört und ihre Diskussion sich zu allen Zeiten mit einem ständigen 'einerseits — andererseits' an den Kern des Problems heranzutasten versuchte, vor allzu kurzen Schlüssen warnen. Unverfehrt's Annahme, daß Christus auf Boschs Wiener Weltgericht deswegen ohne die Attribute Lilie und Schwert dargestellt wäre, weil er nur ein von Anbeginn fertiges Urteil zu vollstrecken, keines zu finden habe (S. 59), ist ein

Kurzschluß. Mühelos lassen sich Darstellungen nennen, wo auf die Attribute verzichtet ist, ohne daß die Vermutung sonderlich sinnvoll erschiene, dadurch sollte prädestinatorisches Gedankengut zur Anschauung gebracht werden. Es genügt der Hinweis auf eine gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Antwerpen entstandene und im dortigen Museum aufbewahrte Tafel, auf der durch die Zusammenstellung des Weltgerichts mit den 'Sieben Werken der Barmherzigkeit' bzw. den 'Sieben Todsünden' unmißverständlich deutlich gemacht wird, daß die Entscheidung des Richters dem irdischen Verhalten der Menschen gemäß ausfallen wird (Vgl. Craig Harbison: *The Last Judgement in Sixteenth Century Northern Europe: A Study of the Relation between Art and Reformation*. New York—London, 1976. Fig. 49—51). Andererseits stellte Lucas Cranach (wie auf Abb. 210 bei Unverfehrt selbst zu sehen), der doch der Reformation und damit dem Gedanken, daß das menschliche Schicksal allein der Gnade Gottes anheim gegeben sei, nahestand, Christus mit Lilië und Schwert beim Weltgericht dar. Handelt es sich hier nur um ein Detail, so hält doch auch eines der wesentlichsten Beweismittel Unverfehrt einer Überprüfung nicht stand. „Die Inschrift der Flügel auf der Außenseite des 'Gartens der Lüste' belegen ausdrücklich diese Verderbnis als Teil des Schöpfungsplanes: 'Ipse dixit et facta sunt. Ipse mandavit et creata sunt' (Psalm 32,9 und 149,5) — Die Sünde ist gottgewolltes, die Schöpfung durchwaltendes Prinzip. (S. 57). Eine wahrhaft überraschende Auslegung der Psalmverse, die sich im Kontext eines emphatischen Lobes auf die Schöpfung finden. Sie entstammt allerdings nicht, wie man doch erwarten müßte, einer Bosch zeitgenössischen Quelle, sondern allein dem Vorverständnis des Verfassers von der Gesamtpersönlichkeit und Geisteshaltung des Meisters. Es schien ihm offenkundig nicht erforderlich, zu überprüfen, welche Bedeutung den Versen im theologischen Denken der Boschzeit zukam, ob sie z. B. in der Liturgie eine Rolle spielten, wie sie in den Psalmenkommentaren erläutert wurden — etwa bei Dionysius dem Kartäuser, den Unverfehrt mit gutem Grund im Zusammenhang mit Bosch erwähnt; denn daß der vom Gedankengut der *Devotio moderna* mitgeprägt wurde, stellt eine weit sinnvollere Arbeitshypothese dar, als die vom Autor vorrangig verfolgte. Nicht unwesentlich für die Interpretation der Psalmverse scheint mir zu sein, daß sie programmatisch auch der Schedelschen Weltchronik auf dem Titelblatt vorangestellt wurden und sich auch auf der Genesis-Miniatur einer Kölner Handschrift wiederfinden, während sie in der erregt geführten Debatte über die Prädestination des Menschen seinerzeit offenbar keine Rolle spielten. Erasmus, der in seiner Schrift *'De libero arbitrio'* die einschlägigen Bibelstellen ausführlich zitiert, erwähnt sie mit keinem Wort. Wenn Unverfehrt eine auffallende Geschlossenheit von Boschs Weltbild konstatiert (S. 56), beschreibt er damit keine historische Tatsache, sondern seine einseitige, weder durch das Gesamtwerk des Meisters, noch durch die Zeitumstände begründete Sicht. Der 'Garten der Lüste' bleibt im Rahmen des Oeuvres ein Stein des Anstoßes, der es unmöglich macht, Boschs Einstellung zu Gott und der Welt mit einer *einfachen* Formel zu fassen. Erasmus von Rotterdam, der einen Teil seiner Ausbildung in der Schule von 's-Hertogenbosch erfuhr, zeigt, welche Fülle von Denkmöglichkeiten auch damals

bereitstand, wenn er im Geist der *Devotio moderna* herbste Kritik an den Zuständen der Kirche übt (etwa im *Dialogus Julius exclusus e coelis*), ohne ins Lager der Reformatoren überzugehen, deren Argumentation er selbstverständlich kennt, aber bekämpft. Wenn Bosch über eine seiner Zeichnungen (die ich deswegen — wie alle bisherigen Autoren — gerne für ein Original halten würde) schreibt, derjenige sei ein erbärmlicher Geist, der stets nur schon Erfundenes gebrauche, statt Neues zu erfinden, nimmt er für sich einen Grad von geistiger Beweglichkeit in Anspruch, der um nichts demjenigen nachsteht, den Erasmus mit grandioser Dialektik in seinem 'Lob der Torheit' vorführt. Naturgemäß erschwert es eine derartige Beweglichkeit, den wahren Standort des Autors zu ermitteln. Das gilt für Erasmus und — wie mir scheint — auch für Bosch. Legt man ihn von vorneherein allzustreng auf eine Richtung fest und rechnet nicht mit der Möglichkeit, daß auch er seine Anschauungen mit ähnlich entwickelter Dialektik vorträgt, wird sich das Rätsel wohl niemals lösen.

Unverfehrt schlägt als „Arbeitshypothese“ zur Biographie Boschs vor, daß er vor seinem Entschluß, Maler zu werden, eine theologische Ausbildung erhalten haben könnte. Die Dokumente sind zu spärlich und zu unsicher, um tatsächlich so weitreichende Spekulationen zu erlauben und die höchst unwahrscheinliche Annahme zu stützen, Bosch, der doch aus einer alteingesessenen Malerfamilie stammte, sei erst mit etwa 40 Jahren Meister geworden. Diese Überlegung erweist sich eher als ein Reflex der Tatsache, daß seine Kunst in außergewöhnlicher Weise gedankenvoll ist und auf einen umfassend gebildeten Geist ihres Schöpfers schließen läßt. Doch zeigt das Beispiel Dürers, daß ein derartiger Bildungsgrad auch für einen als Maler ausgebildeten Künstler zu erwerben war. Eine ganz andere, in der Boschliteratur der letzten Jahre schrittweise wahrscheinlicher gemachte Vermutung zur Biographie des Meisters scheint mir begründeter: daß er sich nämlich gegen 1500 in Italien, speziell in Venedig, aufgehalten habe. Das oft gezeichnete Bild des in sich gekehrten Provinzlers, der allein seinen privaten Obsessionen Ausdruck verlieh, würde damit hinfällig, und es eröffnete sich die Möglichkeit, über die Auseinandersetzungen Boschs mit humanistischem Gedankengut nachzudenken. 1975 hatte Hans Holländer (*Hieronymus Bosch. Weltbilder und Traumwerk*. Köln, 1975. S. 179 ff.) noch eher cursorisch auf die von Unverfehrt ohne nähere Begründung außer Acht gelassene Boschnachfolge in Italien hingewiesen. Im gleichen Jahr ging Leonard J. Slatkes (*Hieronymus Bosch and Italy*. In: *the Art Bulletin*. 57, 1975, S. 335—345) der Frage detaillierter nach und kam zu dem Schluß: „...all the circumstantial evidence indicates that he travelled to Italy sometimes between 1499 and 1503, had a period of activity in Venice, and possibly visited other parts of north Italy“ (S. 345). Weitere Argumente für eine derartige Annahme lieferte Phyllis Williams Lehmann (*Cyriacus of Ancona's Egyptian Visit and its Reflections in Gentile Bellini and Hieronymus Bosch*. Locust Valley, N. Y., 1978) und Roberto Salvini (*Leonardo, i fiamminghi e la cronologia di Giorgione*. In: *Arte Veneta*. 32, 1978, S. 92—99), so daß Germano Mulazzani (*Hieronymus Bosch. Das Gesamtwerk*. Frankfurt—Berlin—Wien, 1979. S. 5) von Boschs Italienreise als einer

bewiesenen Tatsache ausging — sicherlich etwas voreilig —, aber die Spur ist gut und verspricht interessante Aufschlüsse. Daß Unverfehrt auf diesen Komplex nicht eingeht, ist sicher dadurch bedingt, daß seine Arbeit im wesentlichen schon abgeschlossen war, ehe derartige Überlegungen virulent wurden; doch hätte ihn zumindest der schon 1974 von Michael A. Jacobsen (Savoldo and Northern Art. In: *The Art Bulletin*. 56 (1974) S. 530—534) zweifelsfrei erbrachte Nachweis einer ganz konkreten Beziehung zwischen einer Antonius-Versuchung Savoldos und dem Brüsseler 'Weltgerichts-Triptychon', das er mit guten Gründen dem „Discipulo“ Boschs zuschreibt, veranlassen müssen, seinen Blick auch nach Italien zu richten. Da er das nicht tat, blieb ihm die vielleicht interessanteste Entwicklung der neueren Boschforschung verschlossen.

Ich habe bisher nur von dem — kleineren — Teil des Buches berichtet, in dem die Werke Boschs selbst zur Diskussion stehen. Während ich mich dabei in einzelnen Punkten zu deutlicher Kritik herausgefordert fühlte, habe ich von der umfangreichen und sorgfältig recherchierten Darstellung der Bosch-Rezeption nur Belehrung erfahren. Der Tatsache, daß einige der mit oft detektivischem Scharfsinn vortragenen Erwägungen zwangsläufig im Bereich der Spekulation bleiben, und daß darum in dem einen oder anderen Punkt auch andere Schlußfolgerungen möglich wären, ist Unverfehrt selbst sich wohl bewußt. In keinem Fall aber sind seine Überlegungen nicht überlegenswert.

Den Autoren, die Bosch zum großen Außenseiter stilisierten, konnte schwerlich ins Konzept passen, daß, so spärlich die Quellen auch sind, zumindest das eine unmißverständlich aus ihnen hervorgeht, daß er einer der damals üblichen Werkstätten vorstand, in denen nicht nur hehre Kunstwerke, sondern auch Gebrauchsgegenstände mit minderem Anspruch, Wappen, Fahnen, Entwürfe für Kreuze, Leuchter, Glasfenster etc. geschaffen wurden. Es hat darum volle Berechtigung, daß Unverfehrt von dem oft vernachlässigten „Knechten-Dokument“ von 1503/1504, in dem von den Gehilfen Boschs und ihren Arbeiten die Rede ist, seinen Ausgangspunkt nimmt und dann ausführlicher auch auf die Äußerungen des Diego de Guevara über den „Discipulo“ des Meisters eingeht. Nach dieser einleitenden Betrachtung behandelt er die zahlreich erhaltenen Werke der Bosch-Nachfolge „primär nach Verarbeitungsstufen gegenüber erhaltenen oder vermuteten Originalen“ (S. 77) geordnet, ähnlich wie Karl Arndt bei seiner Besprechung der Ausstellung in 's-Hertogenbosch vorgegangen war (*Kunstchronik*. 21. 1968, S. 1—21). Er unterscheidet Repliken, Kopien, Teilkopien und Imitationen. Hinsichtlich der Frage nach eigenhändigen Repliken Boschs kommt er, im Gegensatz zu noch in der neueren Diskussion vertretenen Ansichten, zu der überzeugenden Schlußfolgerung, daß nichts dafür spreche, Bosch selbst habe Wiederholungen seiner Kompositionen geschaffen. Das taten vielmehr, wie dann im folgenden Kapitel erläutert wird, seine Schüler und Nachahmer, die dabei oft charakteristische Veränderungen vornahmen, die ihnen ein schnelleres Produktionstempo erlaubten und mit den Stichworten Reduzierung, Eliminierung und Konkretisierung zu beschreiben sind. Daß nicht nur Kompositionen Boschs in ihrer Gesamtheit übernommen, sondern

Teile aus ihnen mit anderen kombiniert und durch neue Erfindungen ergänzt wurden, schildert das für den Mechanismus von Kopiervorgängen besonders aufschlußreiche nächste Kapitel. Ihm schließt sich dann, nach Bildinhalten geordnet, der Überblick über die zahllosen „Phantasiestücke in Boschs Manier“ an: Diablerien, Antonius-Versuchungen (S. 151—186), Christophorus- (S. 187—200) und Höllendarstellungen (S. 201—223) stehen dabei deutlich im Vordergrund. Es zeigt sich, daß neben Malern, deren Werk nur episodenhaft eine Auseinandersetzung mit den Erfindungen Hieronymus Boschs erkennen läßt, Lucas Cranach, der das 'Wiener Weltgericht' kopierte, Jacob Cornelis van Oostsanen, Jan Provost, Pieter Coecke, der zum Lehrer Bruegels wurde, u.a. und neben der Boschwerkstatt selbst, seinem „Discipulo“ und manchen anonymen Meistern, vor allen Allart du Hameel, Joachim Patinier durch die Gestaltung seiner Landschaften und insbesondere Jan Wellens de Cock, dessen Antonius-Holzschnitt von 1522 eine bedeutsame Schlüsselstellung einnimmt, für die kontinuierliche Fortsetzung der von Bosch begründeten Traditionen im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts sorgten.

Während im Text die Werke der Boschnachfolge in thematischen Zusammenhängen behandelt werden, sind sie im anschließenden, 162 Nummern umfassenden Katalog in ihrer mutmaßlichen chronologischen Reihenfolge aufgeführt, so daß beide Teile sich in glücklicher Weise ergänzen. Ein Literaturverzeichnis — nicht ganz auf dem neuesten Stand —, nützliche Standort- und Personenregister sowie schließlich 252 brauchbare Abbildungen runden das Buch ab, das, insgesamt betrachtet, durch seine bedeutsamen Korrekturen an dem geläufigen Boschbild der Forschung wesentliche Anregungen und Impulse geben kann.

Gerd Bauer

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Gabriele Münter — Hinterglasbilder. Einführung von Rosel Gollek. Reihe „Piper Galerie“. München-Zürich, Piper-Verlag 1981. 58 S. mit 16 Farbtaf. DM 14,80/öS 114,—. ISBN 3-492-02658-3.

Faszination des Objekts. Hrsg. v. d. Gesellschaft der Freunde des Museums moderner Kunst. Mit Beiträgen von Dieter Ronte, Wolfgang Drechsler, Dieter Schrage, Erwin Melchart, Gudrun Hempel, Eva Badura-Triska, Monika Faber, Detlev Kraidl. Wien, Museum Moderner Kunst 1980. 142 S. mit 9 Farbtaf., 65 Abb. im Text.

Schriftenreihe zur Kunstpädagogik. Hrsg. v. Norbert Garborini, Hans-Günther Richter, Günter Waßermé. Heft 1: *Abbild und Wirklichkeit.* Frankfurt a. M.-Berlin-München, Verlag Moritz Diesterweg 1981. 84 S. mit Abb. DM 12,—. ISBN 3-425-05601-0.

Brunswiek 1031 — Braunschweig 1981. Die Stadt Heinrichs des Löwen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Festschrift zur Ausstellung im Städt. Museum Braunschweig, 25. 4.—11. 10. 1981. Hrsg. v. Gerd Spies. Braunschweig, Städtisches Museum 1981. XVII, 755 S. mit Abb. im Text. DM 68,—.