

## REZENSIONEN

WALTER S. GIBSON: *Hiernonymus Bosch, An Annotated Bibliography* (Reference Publications in Art History). Boston, G. K. Hall & Co. 1983. XXXVI + 212 S.

„Liebig's Fleischextrakt. Man kann es nicht essen. Aber es werden noch viele Suppen damit zubereitet werden“. So lautete 1927 Kurt Tucholskys Resümee, nachdem er Georg Goyerts Übersetzung des *Ulysses* von James Joyce gelesen hatte (K. T.: *Gesammelte Werke*. Bd. 5: 1927. Reinbek bei Hamburg 1975. S. 385). Auf dieses Urteil berief sich vor kurzem Fritz Senn, um dann aus heutiger Sicht fortzufahren: „Mitunter kann man es auch essen und bekommt immer mehr Appetit darauf“ (Joyce, alors! In: *Der Rabe* 2, 1983, S. 205). Ähnliches gilt für die Bosch-Bibliographie, die Walter S. Gibson vorgelegt hat: Sie bietet ein Konzentrat der gesamten bisherigen Forschung, und es ist ein Vernügen, darin zu blättern, um sich Bekanntes in Erinnerung rufen zu lassen und Neues zu entdecken. Kurioses z. B. wie die Tatsache, daß Boschs Ruhm inzwischen so weit geführt hat, daß er als Wachsfigur in Madame Tussauds Amsterdamer Dependance aufgestellt wurde (H 21); eine Ehre, die freilich kaum noch überraschen kann, wo doch heutzutage selbst die Protagonisten von Kriminalromanen eine Reproduktion des ‚Gartens der Lüste‘ in ihrer Wohnung hängen haben (Gisbert Haefs: *Mord am Millionenhügel*, Goldmann TB 5613, München 1981, S. 30 und öfter), ja sogar Science-Fiction-Literatur direkt in Boschs Triptychon-Welt spielt (Ian Watson: *Die Gärten des Meisters*, Knaur TB 5763, München 1983).

Wesentlicher ist die Entdeckung, daß auch der russische Schriftsteller und Schmetterlings-Experte Vladimir Nabokov einen Beitrag zur Bosch-Forschung geliefert hat, indem er den großen Schmetterling im Mittelbild des ‚Gartens der Lüste‘ als Weibchen der Species *Maniola juritina* bestimmte (E 83); ein weiterer Beleg dafür, daß sich seit eh und je die großen Schriftsteller von dem ungewöhnlichen Triptychon angezogen fühlten, von den Spaniern des 17. Jahrhunderts bis zu Arno Schmidt.

Von welcher Bedeutung im übrigen gerade derartige einfache Sachfeststellungen sein können, wird der jüngste Beitrag von Patrik Reuterswärd erweisen (J 18), der endlich erkannt hat, daß im Vordergrund desselben Mittelbildes ‚Wilde Leute‘ dargestellt sind. Man kann das nur am Original und auf wenigen sehr guten Abbildungen erkennen (A 40, Abb. 103; E 109; E 137); deswegen ist es allen bisherigen Betrachtern entgangen, mit Ausnahme von Bo Lindberg (E 113), der allerdings im Rahmen seiner Gesamtdeutung des Mittelbildes falsche Schlußfolgerungen aus dieser Beobachtung zog. Ihr kommt eine Schlüsselfunktion zu für die Interpretation des Gemäldes als Darstellung der Liebe im Goldenen Zeitalter, die ich an anderer Stelle ausführlicher begründen werde.

Gibsons Bibliographie erfaßt nicht nur weitgehend lückenlos die Bosch-Literatur, sondern charakterisiert darüber hinaus jeden einzelnen Beitrag prägnant in einem Kurzkommentar. Allein, daß es Gibson gelungen ist, die oft an entlegenen Stellen publizierten Arbeiten aufzutreiben, verdient Anerkennung (die weni-

gen, die er nicht selbst kontrollieren konnte, sind durch \* markiert), viel mehr aber noch die beispielhafte Objektivität, mit der er — nur berichtend, allenfalls sachliche Fehler feststellend (H 16, G 38), aber nie wertend — die Inhalte der insgesamt 1014 Arbeiten referiert. Diese Gelassenheit, selbst die abwegigsten Mutmaßungen unaufgeregt wiederzugeben, muß ihm oftmals schwer gefallen sein; etwa bei den Versuchen, Boschs Wesen aus der Sicht der Psychoanalyse zu erhellen (G 36—51). Doch gerade da macht das kommentarlose Dokumentieren die Basislosigkeit der bisherigen Bemühungen deutlich, indem es die widersprüchlichen Argumentationen und Ergebnisse hart aufeinandertreffen läßt. Wenn an der einen Stelle zu lesen ist, Bosch sei ganz normal gewesen, während ihm in anderen Beiträgen immer wieder andere Perversionen attestiert werden, dann erinnert man sich der giftigen Schlußfolgerung von Karl Kraus, daß die Psychoanalyse offenbar die Krankheit sei, für deren Therapie sie sich halte. Ein generell sicher ungerechtes Urteil; doch diejenigen, die sich bisher aus dieser Richtung Hieronymus Bosch zu nähern versuchten — und seien sie noch so „famous“ (S. XXIII) — haben das allzu unbedacht und unbedarft getan.

In einem knappen Vorwort erläutert Gibson die Prinzipien seiner Bibliographie, nennt die wichtigsten Vorarbeiten und Hilfsmittel, begründet Auswahl und Einteilung, betont sein Bemühen, auch die populäre Literatur zu erfassen, bis hin zu belletristischen Arbeiten (E 108) und Zeitungsartikeln (G 94). Die anschließende Einleitung gibt einen kursorischen Überblick über die Entwicklung der Forschung, der zeigt, wie jedes Zeitalter sein Bosch-Bild mit jeweils aktuellen Zügen ausgestattet hat: Dem 16. Jahrhundert, in dem sich Werke in seiner Manier durchgehend größter Beliebtheit erfreuten, galt er als Maler von unübertroffenem Witz einerseits, als ‚faiseur de diables‘ andererseits; zur Zeit der Inquisition sah sich der Pater Siguença veranlaßt, für seine Rechtgläubigkeit einzutreten (C 41), ein Thema, das bis in die jüngste Zeit immer wieder Anlaß zu Kontroversen bot (s. u.). Später entdeckte man in ihm den ‚Hogarth of the lower world‘ (H 74), während man gegen Ende des 19. Jahrhunderts besonders sensibilisiert war für seine Qualitäten als realistischer Landschaftsschilderer, und kurz darauf seiner Symbolsprache vornehmliches Interesse entgegenbrachte. Seit den 20er Jahren entwickelte sich dann eine expressionistische Bosch-Dichtung, die von Wilhelm Fraenger zu ihrem literarischen Höhepunkt geführt wurde. Versuchen, ihn zumindest in die Nähe der Nazi-Ideologie zu bringen (D 67), ist er ebensowenig entgangen wie später Stilisierungen zum Existenzialisten (H 60) oder zum Vorkämpfer der Arbeiter und Bauern (A 59, H 70).

Breiteren Raum beansprucht die Diskussion über das Verhältnis der Surrealisten zu ihm, von denen sich einige selbst zu Wort gemeldet haben (D 46, E 117). Erfreulicherweise kam 1972 eine Umfrage mit einer Mehrheit von immerhin 61 % zu dem Ergebnis, daß Bosch kein Surrealist war (G 29). Dennoch wäre es nützlich, zwar nicht für die Bosch-Forschung, wohl aber für die Geschichte des Surrealismus, konkreter als bisher seinem Einfluß nachzugehen. Daß Max Ernst ihn unter seinen ‚favorite painters of the past‘ an prominenter Stelle plazierte (*Écritures*, Paris 1970. S. 322—23), ist sicherlich ebensowenig Zufall wie die Tatsache, daß Salvador Dalis

Buch über die Gelüste des Gaumens mit Detailabbildungen aus dem ‚Garten der Lüste‘ gespielt ist (*Die Diners mit Gala*, Berlin 1974).

Wenn, wie gesagt, die jeweiligen Interpreten stets Probleme ihrer eigenen Zeit in die Gemälde Boschs projizierten, muß das nicht von vornherein bedeuten, daß sie deswegen die Intentionen Boschs verkannt hätten. Offenbar gibt es Konstanten in der europäischen Geistesentwicklung, die vorübergehend in den Hintergrund treten, doch erneute Aktualisierung erfahren, wenn wieder eine ähnliche Bewußtseinslage besteht. Die Affinität der Problemlagen ermöglicht es dann, bestimmte Aspekte des Werks, die Betrachtern vorheriger Generationen entgangen sind, klarer zu erfassen, so wie Carl Justus Auge besonders geschult war, um die Darstellungskunst in Boschs Landschaftsbildern zu würdigen, oder wie der Pater Siqueira, indem er sich genötigt sah, Boschs Glaubenstreue zu verteidigen, damit unter der Hand die verwirrende Vielschichtigkeit seiner Gedankenwelt aufdeckte, die derartige Zweifel erst möglich macht.

Den einleitenden Überblick über die Forschungsentwicklung nutzt Gibson zugleich, um die Fragen hervorzuheben, die die Diskussion über Bosch bestimmt haben, Fragen nach seiner Haltung in religiösen und — weit weniger intensiv gestellt — politischen Dingen, zur Alchemie, Astrologie und okkulten Geheimlehren, zu Volksbräuchen, Legenden und Sprichwörtern, zum Theater, zum Humanismus, zu seiner künstlerischen Ausbildung und Entwicklung, allesamt Fragen, die äußerst kontrovers behandelt wurden. Die auffällige Uneinigkeit der Forschung (S. XIX) resultiert zum einen sicherlich daraus, daß so wenige eindeutige Fakten über Bosch bekannt sind, zum anderen aber, daß die Wissenslücke oft mit sehr phantasievollen Konjekturen gefüllt wurde. Durch dieses Labyrinth von Dichtung und Wahrheit bietet nun Gibsons Bibliographie in der Tat den Ariadne-Faden oder, wie er es abschließend selbst ausdrückt, „a useful *vade mecum*“ (S. XXX).

In der ersten Abteilung sind, alphabetisch geordnet, 72 Monographien zusammengestellt, mit sämtlichen Auflagen, Übersetzungen und Rezensionen. Es folgt eine Reihe von Lexikonartikeln und Bosch betreffenden Beiträgen in umfassenden Publikationen (A72—127). Bemerkenswert ist, daß die Arbeiten nicht nur einzeln vorgestellt werden, sondern daß sie durch Querverweise miteinander verbunden sind in den Fällen, wo der eine Autor unmittelbar auf einen anderen Bezug nimmt, so daß der Diskussionsprozeß für den Benutzer andeutungsweise nachvollziehbar wird.

Der nächste Abschnitt (B 1—21) ist Studien zur Biographie Boschs gewidmet. Neben den grundlegenden neueren Arbeiten von Pater Gerlach (B 2—6), ist auch der meist übersehene, etwas spekulative, aber in jedem Fall zu weiterem Nachdenken anregende Beitrag von Friedrich Gorissen verzeichnet, der die frühere Geschichte der Familie van Aken zu erhellen versucht und glaubt, unter ihren Mitgliedern auch Buchmaler nachweisen zu können. Das verdiente doch Aufmerksamkeit im Zusammenhang mit den immer wieder erfolgten Bestrebungen, Boschs Sonderstellung innerhalb der altniederländischen Malerei durch die Herleitung seiner Eigenarten aus der Buchmalerei zu erläutern, wie es umfassend zuletzt Daniela

Hammer-Tugendhat (D 12—13) versuchte, ohne dabei zu Ergebnissen zu kommen, die m. E. überzeugender wären als Tolnays pragmatische Annahme, daß er in der Werkstatt seines Vaters geschult wurde. Da von diesem heute keine Arbeiten mehr erhalten sind, muß letztlich die Frage offenbleiben, ob die durch jüngste Untersuchungen bestätigten maltechnischen Besonderheiten Boschs (D 6, 9, 15, 22, 23; E 14, 31, 170, 210) auf diese Schulung zurückgehen oder seine eigene Erfindung sind.

Angesichts der intensiven Diskussion über Boschs Verhältnis zur Buchmalerei muß es im übrigen überraschen, wenn, soweit ich sehe, der Hinweis, daß umgekehrt seine Erfindungen anregend für die Buchmalerei der Gent-Brügger Schule gewirkt haben, von der Bosch-Forschung noch nicht zur Kenntnis genommen worden ist (Kat. *Bibliothèque Nationale d'Autriche. Manuscrits et livres imprimés concernant l'histoire des Pays-Bas 1475—1600*, Bruxelles 1962. Nr. 63 = Ms. 1858, Croy-Gebetbuch).

Die kunstgeschichtlich folgenreichste neuere Erkenntnis zur Biographie Boschs wird seltsamerweise in den in diesem Abschnitt zusammengefaßten Studien nicht angesprochen, nämlich die durch eine Reihe einander bestätigender Einzelbeobachtungen inzwischen zur Gewißheit gewordene Vermutung, daß er sich zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Italien aufhielt und sich zwischen den beiden Aufenthalten Dürers in Venedig befand (vgl. E 231, G 98), wenige Jahre bevor auch Erasmus dorthin kam, um 1508 die erweiterte Neuauflage seiner *Adagia* bei Aldus Manutius vorzubereiten. Wie man jetzt erfahren kann, war dieser Gedanke beiläufig in den 50er Jahren schon einmal aufgetaucht (A 72), ehe sich der Verdacht in den 70ern mehr und mehr verdichtete (A 46; D 109; E 111, 231; G 114, 130, 131; J 5).

Die Vorstellung von einem abgeschlossen in seiner fern von allen Zentren gelegenen Heimatstadt einsiedlerisch vor sich hin lebenden Einzelgänger mit möglicherweise sogar pathologischen Zügen, die in der älteren Literatur gerne beschworen wurde, verliert vor diesem Hintergrund alle Wahrscheinlichkeit; es drängen sich vielmehr Überlegungen auf nach Zusammenhängen Boschs mit dem Humanismus, zumal ihm — mehr oder weniger überzeugend — seit langem Literaturkenntnisse unterschiedlichster Art attestiert wurden, und er auf der Berliner Zeichnung ‚Das Feld hat Augen und der Wald hat Ohren‘ durch eine Inschrift selbst seine Lateinkenntnisse dokumentierte. Ein wichtiges Signal scheint mir zu sein, daß sich ein so viel diskutiertes Detail wie die riesigen Ohren im Hintergrund des Höllenflügels vom ‚Garten der Lüste‘, die wohl kaum etwas mit der modischen Akkupunktur zu tun haben (vgl. E 95), in diesem Kontext überraschend einfach erklären läßt; denn in den eben erwähnten *Adagia* (IV 6, 35) ist den ‚Bataverohren‘ ein eigener Abschnitt gewidmet, die *pars pro toto* die Neigung der Niederländer zu Streit und endloser kriegerischer Auseinandersetzung vertreten.

Weitere Einzelheiten, auf die ich hier nicht näher eingehen kann, nähren die Vermutung, daß Bosch ein überlegener, in manchem dem Erasmus vergleichbarer Geist war, der, als er dem Auftrag nachkam, ein Hochzeitsbild über die Liebe im Goldenen Zeitalter zu malen, zugleich sein vielfältig schillerndes *Lob der Torheit* schuf. Die eben erwähnte Inschrift, die er auf eine seiner Zeichnungen schrieb (vgl. E 4),

derjenige sei ein erbärmlicher Geist, der stets nur schon Erfundenes verwende, statt Neues zu erfinden, könnte als Motto über seinem ganzen Werk stehen, das gekennzeichnet ist von der Einführung neuer Bildthemen in die Tafelmalerei und Abweichungen von der ikonographischen Norm bei traditionellen Bildthemen.

So stellte er, um nur ein Beispiel zu nennen, bei der Gregormesse auf der Außenseite des Madrider Epiphanie-Triptychons statt der üblichen Leidenswerkzeuge einen Passionszyklus dar und kleidete den Papst in ein einfaches Mönchsgewand; im Innern tritt der rätselhafte ‚vierte König‘ auf, und die Geschenke und Gewänder der heiligen drei Könige sind prunkvoll mit alttestamentarischen Szenen verziert (E 62—70). Die Grundthematik gerade dieses Werks läßt keine Zweifel an Boschs kirchlicher Gläubigkeit zu, aber die erwähnten Details zeigen, daß er die Bildgegenstände eigenständig durchdachte und dabei zu Lösungen kam, die aufgrund ihrer selbstbewußten Neuartigkeit und Vielschichtigkeit bei den späteren strengen Hütern der Orthodoxie Verunsicherungen hervorrufen konnten. Die immer wieder entfachte Diskussion über seine Rechtgläubigkeit, die angesichts seiner verbürgten Mitgliedschaft in der Liebfrauenbruderschaft von 's-Hertogenbosch nur verwundern kann, ist wohl ein Reflex dieser Verunsicherung. Eine ruhigere Betrachtung wird dagegen wohl zu der schon im vorigen Jahrhundert ins Auge gefaßten (A 109) Annahme führen, daß sein unkonventionelles Denken doch vom Geist der *Devotio moderna* geprägt war, den er vermutlich in derselben Schule, bei den Brüdern vom gemeinsamen Leben, kennengelernt hatte wie Erasmus von Rotterdam.

Im 46 Nummern umfassenden Abschnitt C hat Gibson die Boschliteratur vor 1800 sowie Arbeiten zusammengestellt, die sich mit den mutmaßlichen Auftraggebern und frühen Besitzern seiner Werke beschäftigen. Unverkennbar ist, daß Bosch wohl schon zu Lebzeiten europaweiten Ruhm genoß. Sehr früh schon sind Arbeiten im Besitz des Kardinals Domenico Grimani (1461—1523) in Venedig nachweisbar (C 8, 28), über dessen Rolle als Mäzen Boschs weiter nachzudenken sich lohnen könnte. Die folgenreiche Verbindung zur iberischen Halbinsel knüpften schon Mencia de Mendoza, Felipe de Guevara (C 19) und Damião de Goes (C 14, 40), durch den der Antonius-Altar nach Lissabon kam. In der zweiten Jahrhunderthälfte konzentrierte dann Philipp II. eine große Zahl von bedeutenden Bildern in seiner Sammlung (C 5, 6, 15, 16) und schuf damit die Grundlage für die Kommentare des Paters Sigença (C 41), wie auch für die Auseinandersetzung der spanischen Schriftsteller des 17. Jahrhunderts mit Bosch (C 20, 35 u. a.). Demgegenüber nur vereinzelt sind seine Werke auch in Sammlungen des französischen (G 128) und deutschen Herrscherhauses (C 44, 46), sowie in seiner Heimatstadt (C 18, 33) und deren weiterer Umgebung nachzuweisen.

Es folgen Arbeiten, die die Gemälde Boschs allgemein behandeln: Zunächst (D 1—28) solche, die die Eigenarten ihres Stils zu beschreiben versuchen, um Grundlagen für eine Chronologie zu entwickeln, eine Bemühung, die bisher zu wenig überzeugenden Resultaten geführt hat. Dann schließen sich Untersuchungen einzelner Bildformen und -techniken an, die, wie Triptychon (D 16), Halbfigurenbild (D 4, 21, 28) oder Grisaille (D 25), in seinem Oeuvre eine bedeutsame Rolle spielen.

Den ikonographischen Studien (D 29—98) ist ein größerer Block von Beiträgen gesondert vorangestellt (D 29—38), die sich bis in die jüngste Zeit mit höchst unterschiedlichen Ergebnissen (vgl. D 32 mit E 87) bemühen, Boschs Verhältnis zu Alchemie und Astrologie zu klären, wobei über wenige offenkundige Bezüge hinaus, wie im Falle der Herleitung des Gaukler-Bildes aus Planetenkinderdarstellungen, kaum Konkretes zutage gefördert wurde. Dasselbe gilt für viele weitere der ikonographischen Untersuchungen (vgl. D 48, 49, 97, 98). Ertragreicher sind meist Arbeiten, die von einem übergeordneten Blickwinkel aus Einzelmotive seines Oeuvres ins Auge fassen, oder auch die im folgenden Abschnitt (D 99—112) gesammelten Studien, die Boschs Beitrag zur Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei würdigen. Eine Sektion (D 115—127) mit oft wichtigen Arbeiten (D 115, 117), in denen die Bosch-Bilder verschiedener Sammlungen gemeinsam behandelt werden, und schwer einzuordnende ikonographische Einzelstudien (D 128—135) leiten dann über zu der umfangreichsten Abteilung E 1—324, die Untersuchungen zu einzelnen Gemälden enthält.

Allein 75 Titel (E 71—145) zum ‚Garten der Lüste‘ machen eindringlich klar, daß nicht nur ein Roman als Maschine zur Produktion von Interpretationen funktionieren kann, wie Umberto Eco (*Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘*, München 1984, S. 9—10) schrieb, sondern auch ein Gemälde. Die Qualität der Produkte schwankt allerdings erheblich. Ein wichtiges Kriterium ist in jedem Fall, inwieweit sie der in letzter Zeit insbesondere von Pater Gerlach mit Nachdruck vertretenen Forderung nachkommen, die Werke Boschs aus ihrem historischen Umfeld heraus verständlich zu machen. Gerlach selbst hat dazu wesentliche Beiträge geliefert, und es wäre für die Forschung insgesamt von großem Nutzen, wenn seine oft in entlegenen Zeitschriften eher verborgenen als veröffentlichten Studien in einem Sammelband erschienen. Von einem derartigen Buch könnte ein entscheidender Impuls dazu ausgehen, Bosch nicht nur als phantasievollen Erfinder, sondern auch als genauen Beobachter seiner Umwelt zu betrachten, der Anregungen aus seiner unmittelbaren Umgebung, von volkstümlichen Vorstellungen, Sprichwörtern, populärer Graphik, Fest- und Theaterdekorationen, aufgriff, um seine Stellungnahmen zu Problemen der Zeit zu formulieren, zum Eucharistie-Verständnis etwa (E 68), zum kritikwürdigen Leben vieler Mönche und Nonnen, das er in seiner Heimatstadt, einem Zentrum der klösterlichen Kultur, genauestens beobachten konnte, und wohl auch zu politischen Verhältnissen: Daß erstmals bei ihm — wie in der Folgezeit bis zu Bruegel dann häufiger — bei Passionsszenen Fahnen mit dem Habsburger Doppeladler auftauchen, dürfte kein Zufall sein.

Die auf der Beobachtung des alltäglichen Geschehens beruhende Einsicht in die Unvollkommenheit des zeitgenössischen Lebens muß für Bosch das stärkste Stimulans gewesen sein, Gegenmodelle zu entwickeln: Im ‚Garten der Lüste‘ führte er einmal als Gedankenspiel aus, wie eine von Alltagszwängen befreite Welt aussehen könnte, und machte durch die Wunderbarkeiten seiner Erfindung zugleich die Unrealisierbarkeit dieses Entwurfs, seinen Wunschcharakter, deutlich. Sehr viel öfter stellte er eine ‚realistischere‘ Variante dar, sich den Anfechtungen des Lebens zu entzie-

hen, indem er die Vorbildhaftigkeit der Eremitenheiligen in seinen Werken pries, ebenso im Sinne der *Devotio moderna* wie seine bevorzugte Darstellung von Passionsszenen. Unverkennbar geht aus Gibsons Zusammenstellung hervor, daß derartige Themen einen deutlichen Schwerpunkt in seinem Oeuvre bilden.

Im nächsten Abschnitt F 1—31 sind entsprechende Untersuchungen zu den Zeichnungen Boschs aufgeführt; es folgen dann im Abschnitt G Studien zu Themen wie Porträts und mutmaßliche Selbstporträts (G 1—4), sein Verhältnis zum Surrealismus (G 5—35), physiognomische und psychoanalytische Studien (G 36—51), zum historischen Umfeld (G 52—68), zu weiteren Einzelproblemen (G 69—91) und schließlich zu Kopien, Nachfolgern und zum Einfluß Boschs (hervorzuheben: G 134).

Im Abschnitt H sind dann Beiträge unterschiedlicher Art versammelt, kuriose, wie der eingangs schon erwähnte über das Amsterdamer Wachsfigurenbild (H 21), von vorneherein unglauwbwürdige, wie ein Versuch, Boschs Kunst auf Drogenkonsum zurückzuführen (H 16), aber auch so gewichtige wie Carl Justis wegweisender Aufsatz aus dem Jahre 1889 (H 39). Ausstellungen, bei denen Werke Boschs gezeigt wurden, schließen sich als Abteilung I (1—80) an, und endlich folgen Nachträge (J 1—29). Es würde zu weit führen, die seit dem Abschluß der Bibliographie erschienene Literatur hier nachzutragen. Aus seinem Berichtszeitraum ist Gibson, von einigen peripheren Artikeln abgesehen, soweit ich sehe, nur eine gewichtigere Studie entgangen, nämlich Gerd Unverfehrt's Charakterisierung des Meisters (In: *Die Großen der Weltgeschichte*, Bd. 4, Hrsg. v. Kurt Fassmann u. a., München-Zürich 1974. S. 416—431). Generell findet man die bibliographischen Angaben sehr zuverlässig (Ausnahmen: D 24, E 72). Störend wirkt eine nicht unbeträchtliche Zahl von Tippfehlern (der Text ist als Typoskript gedruckt), die bei einer Neuauflage vielleicht zu vermeiden sind. Doch wird die Brauchbarkeit des Buches dadurch nicht beeinträchtigt. Drei Register erschließen es gut: eines der Autorennamen, eines der Bosch zugeschriebenen Gemälde und Zeichnungen (getrennt voneinander) und ein Stichwortverzeichnis, das es ermöglicht, die zentralen Themen der Diskussion über Bosch rasch und umfassend zu verfolgen. Die weitere Arbeit über ihn wird durch diese übersichtliche Sammlung wesentlich erleichtert.

Weil er in Zukunft sicher noch an Bedeutung gewinnen wird, möchte ich abschließend noch auf einen Bereich aufmerksam machen, der in Gibsons Bibliographie völlig ausgeklammert bleibt — wohl aus dem einfachen Grund, weil er bibliographisch nicht erschließbar ist, oder wenn, dann nur auf einem Weg, der dem Kunsthistoriker nicht geläufig ist. Immer häufiger werden im Fernsehen Filme über Kunst gezeigt. Über Bosch habe ich in den vergangenen Jahren allein drei von unterschiedlicher Länge und Bedeutung aufgezeichnet, von denen sich zumindest einer, ein 75minütiger Film von Nicholas Baum, als ernsthafter Beitrag zur Bosch-Forschung versteht, denn, wie vor ihm schon viele andere, glaubt der Autor, den wahren Schlüssel zum Verständnis der Bilderwelt Boschs gefunden zu haben — überraschenderweise ganz einfach in der Bibel. Seine Ansichten sind nicht abwegiger (aber auch kaum richtiger) als die einer Reihe anderer Autoren; seine Bilder,

von den heute noch in's-Hertogenbosch existierenden Spuren aus der Zeit des Meisters, sind sogar sehr interessant und verdienen in den weiteren Diskussionsprozeß der Forschung einbezogen zu werden. Wie aber ist das zu machen, und wie überhaupt ist in Erfahrung zu bringen, ob es eventuell weitere derartige Versuche gibt?

Gerd Bauer

## Varia

### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Paul Holz (1883—1938)*. Veröffentl. d. Ostdeutschen Galerie Nr. 5/1984. Katalogbearb.: Werner Timm, Rupert Schreiner, Ingrid Nedo. Regensburg 1984. 152 S. mit 155 Kat.-Nrn. Taf. u. Abb.
- Hundert Zeichnungen aus fünf Jahrhunderten*. Katalogbearb.: Werner Sumowski, Christel Thiem. Mit Beiträgen von Günther Busch u. Kurt Meissner. Zürich, Edition Galerie Meissner 1984. 76 S.; 100 Farbtaf.
- Paul Klee — Rosenwind*. 25 Farbbilder, 30 Zeichnungen und viele autobiografische Notizen, zusammengestellt u. kommentiert von Felix Klee. Freiburg-Basel-Wien, Verlag Herder 1984. 48 S. DM 17,80. ISBN 3-451-20215-8.
- Oskar Kokoschka. Briefe I: 1905—1919*. Hrsg. v. Olga Kokoschka u. Heinz Spielmann. Düsseldorf, Claassen Verlag 1984. 400 S. mit Abb.; 16 S. Taf. Ln. DM 68,—. ISBN 3-546-45568-0.
- Wilhelm Morgner — Briefe und Zeichnungen. Briefe an Georg Tappert, an die Mutter und an Wilhelm Wulff*. Hrsg. u. eingeleitet v. Christine Knupp-Uhlenhaut. Reihe „Künstler in Soest“, Bd. 3. Soest, Westf. Verlagsbuchhandlung Mocker & Jahn 1984. 211 S. mit 54 Abb. u. 44 Brief-Faksimiles. Ln. DM 78,—. ISBN 3-87902-502-9.
- Müller-Schnittenbach. Ein bayerischer Landschaftsmaler*. Mit einer Einführung v. Franz J. Kreim. Reihe „Rosenheimer Raritäten“. Rosenheim, Rosenheimer Verlagshaus 1984. 96 S. mit 73 S. Taf., davon 54 in Farbe. Ln. DM 48,—. öS 374,40; sFr. 44,20. ISBN 3-475-52444-9.
- The Orientalists: Delacroix to Matisse. The Allure of North Africa and the Near East*. Ausst. 2. 7.—28. 10. 84.) Mit Beiträgen von Mary Anne Stevens, Robert Irwin, Caroline Bugler, Malcolm Warner. Washington, National Gallery of Art 1984. 235 S. mit 102 Kat.-Nrn., Abb. u. 78 Farbtaf. ISBN 0-89468-075-7.
- Reihe Schweizer Plakatgestalter 1: Burkhard Mangold (1873—1950)*. (Mus. f. Gestaltung/Kunstgewerbemuseum Zürich 20. 9.—11. 84; Mus. f. Gestaltung/Gewerbemuseum Basel 29.1.—3. 3. 85.) Redaktion: Oskar Bätschmann, Thomas Bolt. Zürich-Basel 1984. 47 S. mit 122 S/w- u. 16 Farbbabb. ISBN 3-87500-055-4.
- Skulptur des Expressionismus*. (Ausst. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln 12. 7.—26. 8. 1984.) Hrsg. v. Stephanie Barron, München, Prestel Verlag 1984. 232 S. mit 293 Abb., davon 18 in Farbe, sowie einem dokumentarischen Anhang mit Originalbeiträgen aus den Jahren 1915—1931 mit 61 Abb. ISBN 3-7913-0673-1.
- Staffage — oder: Die heimlichen Helden der Bilder*. Eine didaktische Ausstellung, VII (29. 8.—30. 9. 84). Text u. Katalog: Gerhard Gerkens. Kunsthalle Bremen 1984. 94 S. mit 105 Kat.-Nrn., Abb. u. Taf.