

STEFAN FISCHER

Kennerschaft bei Hieronymus Bosch

Zusammenfassung

Die Bildkunst Hieronymus Boschs (um 1450/55–1516) galt seit jeher als schwer zu interpretieren. Während das Feld der geistesgeschichtlichen Forschung oft zu wilden Spekulation über sein Leben und Werk verlockte, so versprach der Bereich der Zuschreibung und der Chronologie, eben das Revier der stilistischen Kennerschaft, mehr Übersichtlichkeit und vor allem sachliche und exakte Ergebnisse, also handfeste Erkenntnis, ja echte Wissenschaft.

<1>

So galten lange sowohl die *Kreuztragung* in Gent (Abb. 1) als auch die Londoner *Dornenkrönung* (Abb. 2) als dem Bosch-Oeuvre zugehörig. Die Frage war nur, in welche Phase des Schaffens sie jeweils eingeordnet werden sollten. Besonders die *Kreuztragung* in Gent galt und gilt auch trotz oder gerade wegen der Untersuchung von Malschicht und Unterzeichnung – durch Roger von Schoute 1967 – stilistisch meist immer noch als ein echter und typischer Bosch, wohl eben ein Gemälde das grotesk genug ist, um ihm zugeschrieben zu werden.¹ Doch wird sich vermutlich zeigen, dass dieses Gemälde so sehr ein Bosch ist wie der *Mann mit dem Goldhelm* ein Rembrandt ist (bzw. einmal war).



Abb. 1: Hieronymus Bosch oder Antwerpener Bosch-Nachfolge: *Kreuztragung*, um 1515–1520, 76,7 x 83,5 cm, Gent, Museum voor Schone Kunsten, Inv. 1902 H



Abb. 2: Hieronymus Bosch: *Dornenkrönung*, um 1495, Öl auf Eichenholz, 73,5 x 59,1 cm, London, National Gallery, Inv. NG 4744

<2>

Die *Kreuztragung* in Gent weicht in vielen technischen wie formalen Aspekten von anderen Bosch zugeschriebenen Gemälden ab. So weist die karikierende Physiognomik nur wenige Berührungspunkte mit Bosch auf und ist viel eher der Rezeption der Renaissance zuzuordnen, was ebenso für die fast sfumatoartige Plastizität gilt. Im Vergleich sind in der *Dornenkrönung* wie auch in anderen Bosch-Gemälden die Oberflächenstrukturen detaillierter und modellierender ausgearbeitet, in der *Kreuztragung* hingegen in einer stärker summarisch-effizienten Malweise, die auch mit der karikaturhaften Darstellungsweise korrespondiert. Auch der flächige anstatt reliefhafte Einsatz des Bleiweiß sowie die skizzenhafte Unterzeichnung, die im 16. Jahrhundert gängig war, weicht von derjenigen Boschs deutlich ab. Sucht man weiter in der Tradition der Methodik Giovanni Morellis nach charakteristischen Bilddetails, so fällt auf, dass in Boschs Christus-Bildern die Dornenkrone eng wie ein Tau gedreht ist, anstatt materialgerecht mit Zwischenräumen geflochten zu sein wie in der *Kreuztragung* in Gent.

<3>

Noch mehr als durch stilistische Einzelbeobachtungen werden die signifikanten Unterschiede zu Boschs *Dornenkrönung* verdeutlicht durch die kombinierte, sowohl technische als auch stilistische Untersuchung der Unterzeichnung, der Malschichten sowie der auf das Bildobjekt bezogenen Mal- und Darstellungsweise anhand hochauflösender Fotografien, Infrarot- und Röntgenaufnahmen durch Ron Spronk, Leiter des B(osch) R(esearch) C(onservation) P(roject)s, 2011. Dies wird insbesondere greifbar, in der Art wie Unterzeichnung, Imprimitur, Farbschichten und Weißhöhungen aufeinanderliegen und optisch ineinandergreifen. Auch wenn Spronk dieses Werk noch

nicht abschreiben möchte, so gibt es zu viele Abweichungen, als dass diese mit Entwicklungen in der Biografie des Malers, anderen Veränderungen oder äußeren Anforderungen zu erklären wären.²

<4>

Zu begründen ist die Zuschreibung dieses Gemälde an Bosch nur dadurch, dass man nicht daran zweifeln wollte und dass dieses eben einfach eine typische Bildfindung in Boschs persönlichem Stil sein musste. Die Kennerschaft speiste sich – und speist sich noch – auch in der Bosch-Forschung offenbar nicht nur aus Beobachtung, Erfahrung und Kenntnis, sondern auch aus methodischen Prämissen und führt damit verbunden zuweilen zur Betriebsblindheit.

Die Größe des Œuvres von Hieronymus Bosch schwankte im 20. Jahrhundert aufgrund kennerschaftlich gehandhabter stilistischer Kriterien zwischen fast 40 Gemälden bei Baldass (1917/1938/1943), 45 bei de Tolnay (1937/1966) und 62 Werken bei Cinotti 1966, wobei die Anzahl der Werke der so genannten Bosch-Nachfolge noch um ein Vielfaches höher liegt.³ Die Autoren bemühten sich, typische Kompositions- und Gestaltungsmerkmale sowie Wirkabsichten und persönliche wie auch allgemeine mentale Entwicklungen aufzuspüren und herauszudestillieren, was im Nachhinein doch sehr abstrakt und freischwebend erscheint, zumal eine geradezu lyrische Sprache dafür bemüht wurde, so als wollte man der ästhetischen Kraft der Gemälde eine eben solche sprachliche entgegensetzen. Doch wurden durchaus bemerkenswerte Einzelbeobachtungen gemacht. Offensichtlich ließ das Hin- und Herschieben einer Vielzahl von Werken innerhalb der Chronologie bei vielen Forschern größte Zweifel an diesem Forschungsbereich und seiner Methodik aufkommen. Nach zaghaften Ansätzen bildete daher seit den 1970er Jahren die oft sehr akribisch betriebene Ikonografie mehr den Schwerpunkt der Bosch-Forschung.⁴ Eine Ausnahme bildete die bedeutende rezeptionshistorisch und stilgeschichtlich orientierte Dissertation von Gerd Unverfehrt mit dem Titel *Hieronymus Bosch: Studien zu seiner Rezeption im 16. Jahrhundert*, die im Jahr 1974 verfasst wurde und 1980 erschien.⁵ Unverfehrt reduzierte die Werke auf 25 Gemälde, eine Zahl die in etwa bis heute Bestand hat (zum Beispiel 24 bei Marijnissen 1987).⁶

<5>

Mit der Rotterdamer Bosch-Ausstellung 2001 erhielten endgültig modernere naturwissenschaftliche Bestimmungsmethoden Einzug in die Bosch-Forschung, so neben der IRR- und Röntgenaufnahmen besonders die Dendrochronologie, aber auch die archivalische Erforschung zwecks der Bestimmung der Auftraggeber und der Überlieferungsgeschichte der Werke Boschs. Die Werkanzahl reduzierte sich in

gewisser Weise noch einmal, aber weniger durch Abschreibungen, sondern weil deutlich wurde, dass einige Fragmente von ein und demselben Werk stammten, wie zum Beispiel *Johannes der Täufer* und *Johannes auf Patmos* vom Retabel der Liebfrauenbruderschaft sowie *Der Hausierer*, *Der Geizhals*, *Das Narrenschiff* und *Die Gula-Tafel* als Flügelfragmente eines Triptychons.

Zugleich bzw. kurz danach wurden erneute Versuche einer Sichtung und chronologischen Ordnung gemacht, so durch Bernard Vermet 2001, Frédéric Elsig mit seiner Dissertation 2004, und Fritz Koreny 2002/03 und 2012.⁷

<6>

Die jahrzehntelang verbreitete Zuordnung der Madrider *Anbetung der Könige* (Abb. 3) als reifes Alterswerk auf die Zeit gegen 1510 erwies sich durch Archivreise als Fehleinschätzung.⁸ Denn die Identifizierung der Stifter neben den jeweiligen Wappen und Namenspatronen Petrus und Agnes auf den Innenflügeln belegt, dass die Anbetung um 1496/97 entstanden sein muss. Der Stifter Peeter Scheyve (gest. 1506) war seit 1495 Steuereinnehmer und seit 1505 Schöffe der Stadt Antwerpen. Seine Frau Agnes de Gramme, die er 1495 geheiratet hatte, verstarb schon 1500 oder gar um 1497.⁹ Das Triptychon muss daher zwischen 1495 – dem wahrscheinlichen Jahr der Auftragsvergabe aus Anlass der Heirat und der Amtsübernahme – und 1499 entstanden sein. Das letztgenannte Datum wird durch die Wiederverwendung der Petrus-Figur und eines Landschaftsabschnittes als Vorlage für das Bostoner *Ecce Homo-Triptychen* der Bosch-Werkstatt von 1499 bestätigt (Abb. 4).



Abb. 3: Hieronymus Bosch: *Anbetung der Könige mit Stiftern*, um 1496/97, Öl auf Eichenholz, 146,7 x 84 cm (Mitteltafel), Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. 2048



Abb. 4: Werkstatt des Hieronymus Bosch: *Ecce Homo mit Heiligen und Stiftern* (Außenflügel: Heilige und Stifter), 1499, Öl auf Eichenholz, 73,2 x 57,1 cm (Mitteltafel), 79 x 36 cm (Flügel), 16 x 57 cm (Predella), Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 53.2027 und 56.172 (Predella)

<7>

Die vermeintliche ›Reife‹ dieses Triptychons, entpuppt sich als gezielt eingesetzte und gewählte – heute noch vor dem Original ›spürbare‹ – malerische Qualität sowie ikonografische Komplexität (durch Verwendung zahlreicher typologischer, moralisierender und eschatologisch zu deutender Nebenmotive) für ein höheres Anspruchsniveau, das nicht nur mit der persönlichen Wahl der Stifter, sondern auch mit dem Bestimmungsort Antwerpen zu erklären ist. Die Vielzahl der Kopien und Nachahmungen der *Anbetung der Könige* in Madrid belegt, dass die Zeitgenossen dieses Triptychon für eine besonders gelungene Bildfindung hielten.

<8>

Die Identifizierung der Auftraggeber bietet in Kombination mit dem Nachweis der Wiederverwendung von Bildmotiven als Zitat (oder wenigstens Paraphrase) einige Anhaltspunkte zur Datierung und Zuschreibung, zumal wenn es sich offensichtlich um Werkstattmitarbeiter handelt, die auch auf Bildfindungen des Meisters zurückgreifen. Ein Beispiel von etwa 1499 ist das bereits genannte Bostoner *Ecce Homo-Triptychon*. Auftraggeber dieses Triptychons waren Peter van Os (um 1467/69–1542), seit 1496/97 geschworenes Mitglied der Liebfrauenbruderschaft von 's-Hertogenbosch – wie Hieronymus Bosch –, und seine Frau Hendrixke van Langhel (gest. 1499/1500). Der Anlass war die Heirat der beiden und die Übernahme des Amtes des Stadtsekretärs durch Peter van Os. Die beiden Stifter sind auf den Innenflügeln einander gegenübergestellt, begleitet vom heiligen Petrus bzw. von der heiligen Katharina.

<9>

In diesem Triptychon findet sich neben dem Bildzitat des Petrus (mit veränderten Körperproportionen) noch ein Zitat der Landschaft der Madrider *Anbetung der Könige*,

die Mitteltafel hat als Vorbild die *Ecce Homo*-Tafel in Frankfurt sowie auf der rechten Innentafel eine Paraphrase der Landschaft der *Kreuzigung* in Brüssel von Bosch. Die Gründe, weshalb dieses Werk für einen Bosch persönlich bekannten und für seine Heimatstadt bedeutenden Auftraggeber durch die Werkstatt ausgeführt wurde, liegen vermutlich in der Abwesenheit Boschs und darin, dass künstlerisch-ästhetische Aspekte weniger wichtig waren als die religiöse Funktion der Jenseitsvorsorge.

<10>

Die Wiederverwendung von Bildelementen ergibt sich ganz aus der Werkstattpraxis, in der die Gesellen am Vorbild des Meisters durch Kopieren lernen. Ein weiteres Beispiel für diese Praxis mit sogar vier zitierten und paraphrasierten Bosch-Gemälden ist das *Hiob*-Triptychon in Brügge, dessen Auftraggeber ebenfalls mit Antwerpen und 's-Hertogenbosch verbunden waren. Diese ausgewiesenen Werkstattarbeiten könnten herangezogen werden, um weiteren Aufschluss über den Arbeitsanteil der Werkstatt und den ›Stil‹ dieser Maler zu erhalten, sowohl bezüglich der Unterzeichnung wie auch der Maltechnik.

<11>

Ein weiteres Beispiel liefert die fragwürdige Frühdatierung des *Garten der Lüste* (Abb. 5) durch Vermet 2001 auf um 1485, die immer öfter von Autoren einfach übernommen wird.¹⁰ Grundlage dafür bildet die dendrochronologische Untersuchung, die den frühesten Bearbeitungszeitraum der Eichenholztafeln auf um 1460–1466 bestimmt hat. Dagegen spricht jedoch einiges: die Biografie Boschs, der zwar ab 1481 eine eigene Werkstatt gründete, aber für den niederländischen Hofadel vermutlich erst um 1500 kein unbekannter Maler mehr war.



Abb. 5: Hieronymus Bosch: *Der Garten der Lüste* (Außenflügel: *Schöpfung der Welt*), um 1503, Öl auf Eichenholz, 220 x 195 cm (Mitteltafel), Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. 2823

Jedenfalls deutet bisher alles daraufhin: die Entstehung der großen allegorischen Werke und Eremiten-Triptychen, wie z. B. die *Versuchung des hl. Antonius* in Lissabon (ab 1502+), das *Jüngste Gericht* in Wien (um 1505/6), die Erwähnung von Werken Boschs im Inventar Isabellas von Kastilien 1504 und die politische bzw. strategische Bedeutung, die 's-Hertogenbosch ab 1504 für die Habsburger hatte. Das größte Werk Boschs mit der anspruchsvollsten Thematik als eines seiner ersten Werke erscheint wenig glaubhaft, doch stützt sich Vermet auch auf Baldass mit seiner Einschätzung der Landschaft im *Garten der Lüste* als noch nicht weit entwickelt. Dies trifft aber wohl kaum auf die Höllendarstellung zu und auch die anderen Hintergrunddarstellungen zeigen keine zeitgenössisch gefärbten Weltlandschaften, sondern die Erde an ihrem Beginn im Zeitalter vor der Sintflut.

<12>

Eine tiefgreifende Neubewertung des ganzen Oeuvres unternahm Koreny 2012 mit dem Katalog *Hieronymus Bosch: Die Zeichnungen, Werkstatt und Nachfolge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*.¹¹ Er schreibt von etwa 20 gemalten Werken neun Werkstattmitarbeitern zu, davon zwei allgemein der Werkstatt und sieben speziell dem sogenannten ›Maler des Heuwagens‹. Darunter finden sich so bedeutende Werke wie die *Versuchung des hl. Antonius* in Lissabon, die *Sieben Todsünden* und *Die vier letzten Dinge* sowie der *Heuwagen*, aber auch alle drei Werke in Venedig. Damit würden nur noch neun Gemälde (bzw. elf einschließlich Werkstatt-Kollaboration) als Werke Boschs verbleiben.

<13>

Entscheidend für diese Schlussfolgerungen ist die Beobachtung von Koreny, dass die Gemälde Boschs in ihrer Intensität sehr unterschiedliche Unterzeichnungen aufweisen und zudem in einigen Unterzeichnungen Schraffuren eines Linkshänders erkennbar sind, die also von links oben nach rechts unten verlaufen. Sicher sind sie etwa auf den Triptychon-Fragmenten *Narrenschiff* und besonders *Geizhals* (Abb. 6). Dort verlaufen sie in langen Parallelschraffuren als Schatten von links oben nach rechts unten. Sicherlich bedarf dies der Erklärung, ob jedoch aus den die Schatten markierenden Schraffuren geschlossen werden kann, dass Gemälde gänzlich nicht von Bosch stammen, ist sehr fraglich. Letztlich fehlen aber noch Kenntnisse, Einblicke und Verständnis für den Werkstattprozess und die Arbeitsteilung. Dazu gehören jedoch gewiss auch die künstlerisch-ästhetische Originalität im Sinne eines geistigen Schaffensprozesses, die vom Meister arbeitsteilig organisierte Werkstatt sowie die geistig-geistliche Bildung des Malers. Diese drei Aspekte sind aber für die führenden Maler im 15. bis 17. Jahrhundert wesentlich. So fragt man sich, ob der angenommene

›Maler des Heuwagens‹ die geistige und geistliche Bildung hatte, ebenso innovative und komplexe Gemälde wie sein Meister zu erschaffen.



Abb. 6: Hieronymus Bosch: *Der Tod des Geizhalses*, um 1500–1510, Öl auf Eichenholz, 92,6 x 30,8 cm, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv. 1852.5.33 und Detail mit Infrarotreflektografie

<14>

Es deutet sich an, dass im Bosch-Œuvre neben Werken mit voller Farbpalette (z. B. *Garten der Lüste*, *Anbetung der Könige*), die nur eine geringe Unterzeichnung und Pentimenti vor allem in der Farbschicht aufweisen, Werke mit reduzierter Farbpalette (z. B. *Versuchung des hl. Antonius*, *Heuwagen*, *Hausierer in Rotterdam*), durchscheinender Unterzeichnung und Pentimenti in der Unterzeichnung stehen. Dabei hängt das Kolorit weniger von unterschiedlichen Malern als von dem jeweiligen Thema und der Funktion ab. Ferner gibt es im Einsatz der Unterzeichnung auch motivisch bedingte Unterschiede, je nachdem, ob Landschaft oder Interieur dargestellt ist.

<15>

Zusammenfassend wird deutlich, dass die Eingrenzung des Bosch-Oeuvres und die Datierung einzelner Werke fachhistorisch lange und zum Teil noch immer von den überkommenen Vorstellungen eines rein formalen Individualstils, der eine Werkentwicklung rein nach persönlichkeitsimmanenten Kriterien, nämlich eines Reifungsprozesses, meist unabhängig von äußeren Anforderungen an den Maler,

bestimmt wurden und werden. Die mangelnde Reflexion des Stilbegriffs, die vermeintlich in wissenschaftlicher Exaktheit begründete Spaltung in Stil und Ikonografie, Inhalt oder Form, die Ikonografie, Werkstil, Kontext, Funktion und Auftraggeber unberücksichtigt lässt, führt faktisch zu mangelhafter Methodik und Methodentransparenz.¹²

¹ Vgl. dazu Roger van Schoute: *Over de techniek van Jeroen Bosch*, in: *Jheronimus Bosch: Bijdragen bij gelegenheid van de herdenkingstentoonstelling te 's-Hertogenbosch, 's-Hertogenbosch 1967*. S. 72-80.

² Vgl. Ron Spronk: *Eigenhandig? (All by himself?)*: Opmerkingen bij de schildertechniek en toeschrijvingsproblematiek bij Jheronimus Bosch, Nimwegen 2011. S. 24-29.

³ Vgl. dazu Ludwig Baldass: *Die Chronologie der Gemälde des Hieronymus Bosch*, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 38, 1917, S. 177-195; Baldass.: *Zur Entwicklungsgeschichte des Hieronymus Bosch*, in: *Annuaire des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bd. I, 1938, S. 47–71; Baldass.: *Jheronimus Bosch*, Wien 1943 und ebenso Charles de Tolnay: *Hieronymus Bosch*, Basel 1937 und de Tolnay.: *Baden-Baden 1965* sowie Mia Cinotti/István Schlégl: *Das Gesamtwerk von Hieronymus Bosch*, Stuttgart 1966.

⁴ Vgl. dazu beispielsweise Dirk Bax: *Ontcijfering van Jeroen Bosch*, Den Haag 1949 [engl. Ausgabe: *Hieronymus Bosch: His picture-writing deciphered*, translated by M. A. Bax-Botha, Rotterdam 1979]; Bax.: *Hieronymus Bosch and Lucas Cranach: Two Last Judgement triptychs, description and exposition*, translated by M. A. Bax-Botha (*Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde; N.R., 117*), Amsterdam/Oxford/New York 1983; Walter S. Gibson: *Hieronymus Bosch*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1974; Roger H. Marijnissen: *Laatmiddeleeuwse symboliek en de beeldentaal van Hieronymus Bosch (Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten; 39, 1)*, Brüssel 1977; Paul Vandenbroeck: „*Bubo Significans: Die Eule als Sinnbild von Schlechtigkeit und Torheit, vor allem in der niederländischen und deutschen Bild Darstellungen und bei Jheronimus Bosch*“, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1985, S. 19–135.

⁵ Vgl. Gerd Unverfehrt: *Hieronymus Bosch: Studien zu seiner Rezeption im 16. Jahrhundert*, Berlin 1980, Dissertation Göttingen 1974.

⁶ Vgl. dazu Roger H. Marijnissen: *Hieronymus Bosch* 1987, S. 9.

⁷ Vgl. dazu Bernard Vermet: *Jheronimus Bosch: schilder, atelier of stijl?*, in: Jos Koldeweyj/Bernard Vermet/Paul Vandenbroeck: *Jheronimus Bosch, Alle schilderijen en tekeningen*, Gent/Amsterdam 2001, S. 84–99; Frédéric Elsig: *Jheronimus Bosch: La question de la*

chronologie (Travaux d'Humanisme et Renaissance; 392), Genf 2004 (Dissertation, Genf 2003) sowie Fritz Koreny: Hieronymus Bosch – Überlegungen zu Stil und Chronologie: Prolegomena zu einer Sichtung des Oeuvres, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 4/5, 2002/2003, S. 46–75 und Fritz Koreny: Hieronymus Bosch: Die Zeichnungen, Werkstatt und Nachfolge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, Turnhout 2012.

⁸ Zuletzt Elsig 2004:1510-16, Koreny 2012: 1505-10 eher 1510.

⁹ Für ein Sterbedatum um 1500 Vgl. Paul Vandenbroeck: De verlossing van de wereld, Gent/Amsterdam 2003, S. 314, für ein Sterbejahr um 1497 vgl. Paul Huys Janssen: „Jeroen Bosch en de familie Scheyfve: Portretten geïdentificeerd“, in: Bossche Bladen 4, 2005, S. 132.

¹⁰ Vermet 2001, S. 84–99.

¹¹ Koreny 2012.

¹² Ansätze für eine komplexe bzw. integrale Herangehensweise: Fischer, Stefan. Hieronymus Bosch: Malerei als Vision, Lehrbild und Kunstwerk, Köln 2009 (Uni., Bonn, Diss. 2007).

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Marijnissen 1987, S. 379

Abb. 2: Marijnissen 1987, S. 353

Abb. 3: Jos Koldeweij/Bernard Vermet/Paul Vandenbroeck 2001, S. 49

Abb. 4: Dixon, Laurinda. Bosch, New York 2003 [Seite unbekannt].

Abb. 5: Jos Koldeweij/Bernard Vermet/Paul Vandenbroeck 2001, S. 167

Abb. 6: Mary Yakush (Hg.): Early Netherlandish Paintings, National Gallery of Art Washington, Cambridge 1986, S. 19, Abb. 2