

WIENER JAHRBUCH
FÜR KUNSTGESCHICHTE

LXVII



WIENER JAHRBUCH FÜR KUNSTGESCHICHTE

Herausgegeben vom
Bundesdenkmalamt Wien
und vom Institut für Kunstgeschichte
der Universität Wien

BAND LXVII

2023

BÖHLAU

Das Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte setzt folgende Zeitschriften fort: Jahrbuch der kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale (Jg. I/1856–IV/1860); Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale (NF I/1903–NF IV/1906); Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale bzw. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege bzw. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes (Bd. I/1907–Bd. XIV/1920); Jahrbuch für Kunstgeschichte (Bd. I[XV]/1921 f.). Es erscheint unter dem Titel Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte seit dem Band II (XVI)/1923.

Gedruckt mit Unterstützung durch:

Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien



Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien
Kunsthistorische Gesellschaft, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien

REDAKTION :

Für das Bundesdenkmalamt:
N.N.

Für das Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien:
SEBASTIAN SCHÜTZE
Redaktionsassistentin: ANNA REISENBICHLER

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2024 Böhlau Verlag, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore;
Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill
Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, und V&R unipress.

ISSN 0083-9981

ISBN 978-3-205-21969-9

INHALTSVERZEICHNIS

PETER DINZELBACHER: Die Höllentafeln des Hieronymus Bosch. Folgerungen aus ihrer Ikonografie	7
HUBERTUS GÜNTHER: Die Überwindung von Zweifeln führt zum wahren Glauben. Gedanken zur Ikonografie von Franz Anton Maulbertschs Bild der <i>Himmelfahrt Mariens</i> des Altmünsters in Mainz	41
ERIKA MENEGHINI: Die Wiederentdeckung eines „verschollenen“ Archivkonvolutes. Neue Erkenntnisse zur Baugeschichte und Ausstattung des Palais Rofrano-Auersperg in Wien.	85
STEFAN ALBL: Cavalier d’Arpino: eine diebische Harpyie? Ein phonetisches Wortspiel in einem Brief von Annibale Roncaglia (1598)	125
FRANCESCA S. CROCE: Annibale Carracci’s Lasting Influence. A Newly Identified <i>Nude Study</i> by Andrea Sacchi.	137
FRIEDRICH POLLEROS: Das Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien (1882–2022) und seine historische Bedeutung	147
ARTUR ROSENAUER: Donatello 2022/2023	199

DIE HÖLLENTAFELN DES HIERONYMUS BOSCH FOLGERUNGEN AUS IHRER IKONOGRAFIE

PETER DINZELBACHER

*Wherever else hell may be, it is in the human mind.
The concept of hell, in Christianity and other religions,
appeals to sado-masochistic impulses,
and artists have given these feelings free rein.¹*

Etwa in der Zeit, als der Chorherr Erasmus von Rotterdam die Priesterweihe empfing (1492) und der junge Mann Luther an der juristischen Fakultät der Universität Erfurt inskribiert wurde (1501), entstand in dem vom Krieg zwischen den Dynastien der Habsburger und der Valois erschütterten Brabant² in der Stadt 's-Hertogenbosch ein Triptychon mit ungewöhnlichem Motiv.³ Ungewöhnlich weniger, weil es die Strafen der Unterwelt in so phantastischem Detailreichtum vorführt (in der Spätgotik fast allenthalben zu treffen), sondern darin, dass diese das Retabel zu zwei Drittel vollständig überziehen mit den erschreckendsten Qualen der postmortalen Vergeltung Gottes (Abb. 1).

Es ist m. W. kein früheres Tafelbild bekannt, welches das Jüngste Gericht derartig einseitig dargestellt hat,⁴ das somit wie eine gemalte Umsetzung des 93. Psalms erscheint. Der oder die Maler, die diese Tafeln schufen, werden die Hl. Schrift wohl in ihrer Muttersprache gekannt haben: „God der wraken es die Heere, God der wraken [...] hi sal hem gelden haer ongerechticheit, ende in hare quaetheit sal hi se verdiven; die Heere onse God sal se verdiven.“⁵ Erst von Boschs innovativen Höllentafeln sollte das Bildthema der apokalyptischen Landschaft seinen Ausgang nehmen, wie es namentlich in den Niederlanden im 16. Jahrhundert vielfach in Malerei und Grafik gestaltet wurde; es genüge, den Namen „Höllens-Bruegel“ zu erwähnen.⁶

¹ R. CAVENDISH, *Visions of Heaven and Hell*, London 1977, S. III.

² „Dits van Oostenrijck hertoch Maxmilijaen, / Die een strijt hadde groot en vervaerlijck / Teghen die Fransche [...]“ steht unter dem 1493 von Maximilian für das Karmeliter-Kloster in Haarlem in Auftrag gegebene Porträt: *Kulturnachbarschaft. Deutsch-Niederländisches Werkstattgespräch zur Mediävistik* (hrsg. von U. KÜSTERS u. a.), Essen 1997, S. 124.

³ Das frühestmögliche Datum wäre um 1480, siehe S. 18.

⁴ Imitiert schon von Zeitgenossen wie Alart du Hameel und Späteren wie Bruegel.

⁵ Bijbelvertaler van 1360: https://dbnl.org/tekst/bijb001cbru01_01/bijb001cbru01_01_0001.php, abgerufen am 1.11.2023. Der zugrunde liegende Vulgata-Text lautet: „Deus ultionum Dominus; Deus ultionum [...] reddet illis iniquitatem ipsorum, et in malitia eorum disperdet eos; disperdet illos Dominus Deus noster.“ (In einigen Bibelausgaben als Ps 94 gezählt).

⁶ M. PHILIPP, *Die Hölle im Kopf, der Kopf in der Hölle. Zu einem Motiv der Bosch-Nachfolge*, in: *Verkehrte Welt. Das Jahrhundert von Hieronymus Bosch* (hrsg. von DEMS./F. W. KAISER), München 2016, S. 62–75, hier S. 62.



Abb. 1: Hieronymus Bosch, *Weltgerichtstriptychon*, um 1500 (?), Wien, Akademie der bildenden Künste, Gemäldegalerie

DAS WIENER JÜNGSTE GERICHT

Betrachten wir hier nur die Innenseiten des Reabels:⁷ Das linke Bild zeigt atypisch nicht die Gottesstadt der Apokalypse, sondern das „verlorene Paradies“⁸ der Genesis, nicht wie sonst üblich das himmlische. Man erblickt synchronoptisch oben den Engelssturz und darunter die Geschichte der ersten Menschen:⁹ Die Erschaffung Evas aus dem schlafenden Adam, den Sündenfall und die Vertreibung, wobei der Zusammenhang in dem im Mittelalter weit verbreiteten Glauben besteht, die Menschheit sei nur erschaf-

fen worden, um den Chor der Luzifer folgenden Engel zu ersetzen.¹⁰ Diese verwandeln sich in insektenartige Dämonen, wie sie auch andere Zeitgenossen gemalt haben.¹¹ Deutlich erscheint eine Bewegung der Ureltern nach rechts, also in Richtung der Hölle. Über diese im unteren Bereich nicht original erhaltene Tafel an dieser Stelle nicht mehr.

Die Mitteltafel ist ganz den Martern der Sünder geweiht, nur der richtende Christus in einer himmlischen Sphäre (oder vielleicht treffender

7 Zu den Problemen der Heiligen-Ikonografie der Außenseiten siehe P. DINZELBACHER, Überlegungen zu den Außenseiten des Wiener Weltgerichts-Triptychons Hieronymus Boschs, in: *Das Wiener Weltgerichts-Triptychon in seiner Zeit. Publikation zur gleichnamigen internationalen Konferenz vom 21. bis 23. November 2019 in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien* (hrsg. von J. NAUHAUS), Wien 2020, S. 195–202.

8 I. VELDMAN, *Il trittico del Giudizio Universale di Hieronymus Bosch a Vienna*, in: *Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente* (hrsg. von V. PACE/M. ANGHEBEN), Mailand 2006, S. 238–241, hier S. 238.

9 Das Motiv ist ausführlich behandelt von H. M. v. ERFFA, *Ikonologie der Genesis*, Bd. I, München 1989.

10 B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques*, Poitiers 1998, S. 98–100.

11 Z. B. B. PALMER, *The Inhabitants of Hell: Devils*, in: *The Iconography of Hell* (hrsg. von C. DAVIDSON/TH. SEILER), Kalamazoo 1992, S. 20–40, hier S. 27f.

mit Sloterdijk: einer Blase¹²) des obersten Viertels, flankiert von Engeln mit Posaunen, rechtefertigt die Benennung „Weltgericht“, dazu die Assistenzfiguren, es sind wie üblich die Madonna, der Täufer Johannes und die Apostel, die für die zu richtenden Sünder interzedieren. Die Darstellung wirkt jedoch wie ein additives Element, das mit dem zentralen Geschehen in keinem kompositorischen Zusammenhang steht. Daher könnte man mit gleichem Recht von zwei Höllentafeln und einer Paradiesestafel sprechen. Rechts wird das Höllenmotiv ja nur fortgesetzt, was jede Sinnhaftigkeit einer Dreiteilung aufhebt. Dass die Unterweltstopografie des theologischen Schrifttums über die „quatuor novissima“, die „vier uitersten“ (Tod, Gericht, Himmel, Hölle),¹³ wenigstens seit der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts vier „mansiones“ unterschied: „limbus patrum“, „purgatorium“, „locus parvulorum“ und, am umfangreichsten, „locus adultorum dampnatorum“,¹⁴ ist bei Bosch nicht realisiert; dies teilt er freilich mit den allermeisten zeitgenössischen Künstlern.¹⁵

Nach mittelalterlicher Überzeugung,¹⁶ die auch Spitzentheologen wie Thomas von Aquin

vertraten, würde das Innere der Erde der Ort der Rache Gottes sein, der Abgrund (mlat. *abyssus*), dessen Feuer beweiskräftig an manchen Orten wie dem Ätna, dem Vesuv oder der Hekla auch den Lebenden entgegenschlug.¹⁷ Stellt das Wiener Retabel also auf zwei Tafeln die unterirdische Hölle dar? Denn für das Tal Josaphat,¹⁸ in dem eigentlich nach biblischer Angabe das Endgericht tagen sollte, ist der sich im Dunklen verlierende Raum zu weit.

Ganz üblich für Darstellungen des Purgatorium und des Infernum war es schon seit der Romanik, die Verdammten bei der für sie typischen Todsünde, später auch in ihrer typischen Umgebung zu zeigen, und natürlich unterworfen einer spiegelnden Strafe.¹⁹ Das erwähnen zahlreiche Texte, z. B. die *Vision des Thurkill* (1206),²⁰ wo die Seelen im Fegefeuer in einem Amphitheater ihre Untaten, wie etwa illegitimen Sex, unter den größten Qualen vor den Augen der sich amüsierenden Teufel wiederholen müssen. Die Interpretation aller Einzelheiten in Boschs Unterwelt hat Dirk Bax in einem fast 500 Seiten starken Band vorgelegt,²¹ daraus muss hier nichts wie-

12 H. v. DOBENECK, Das Sloterdijk-Alphabet, Würzburg 2006, S. 42f.

13 C. VOS, De leer der vier uitersten, Amsterdam 1866, basiert auf den Schriften der niederländischen Theologen des 15. Jhs. Vgl. P. DINZELBACHER, Handbuch der Religionsgeschichte im deutschsprachigen Raum, Bd. II: Hoch- und Spätmittelalter, Paderborn 2000, S. 172–186, 193–197.

14 J. BOUGEROL, Autour de „La naissance du purgatoire“, in: Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge, LVIII, 1983, S. 7–59, hier S. 55.

15 Eine Ausnahme stellt die *Marienkrönung* von Enguerrand Quarton in Villeneuve-lès-Avignon (1453/1454) dar, siehe S. 20.

16 P. DINZELBACHER, Jenseitsvisionen, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. VII, Berlin 1993, Sp. 533–546; DERS., Die letzten Dinge. Himmel, Hölle, Fegefeuer im Mittelalter, Freiburg 1999; DERS., Himmel, Hölle, Heilige. Visionen und Kunst im Mittelalter, Darmstadt 2002; DERS., Von der Welt durch die Hölle zum Paradies. Das mittelalterliche Jenseits, Paderborn 2007; DERS., Eschatology, in: Handbook of Medieval Studies (hrsg. von A. CLASSEN), Berlin 2010, S. 506–524.

17 P. DINZELBACHER, Vision und Visionsliteratur im Mittelalter, Stuttgart 2017, S. 205–208.

18 DINZELBACHER, Handbuch II (zit. Anm. 13), S. 194f.

19 Diese war in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Strafpraxis völlig üblich, also z. B. Abhauen der Schwurfinger oder -hand bei Meineid usw. Vgl. z. B. ‚Spiegelnde Strafen‘, in: Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, Bd. XXIX, 2005, Sp. 352–354.

20 Visio Thurkilli (hrsg. von P. G. SCHMIDT), Leipzig 1978, S. 19ff. So auch bei Costers, siehe W. SCHEEPSMA, De helletocht van Jacomijne Costers († 1503), in: Ons Geestelijk Erf, LXX, 1996, 2, S. 157–185, hier S. 179.

21 D. BAX, Hieronymus Bosch and Lucas Cranach. Two Last Judgement-triptychs. Description and exposition, Amsterdam 1983.



Abb. 2: Hieronymus Bosch, *Weltgerichtstriptychon*, um 1500 (?), Mitteltafel (Detail), Wien, Akademie der bildenden Künste, Gemäldegalerie

derholt werden. Seine Methode ist einerseits der Vergleich mit Analogien aus der spätmittelniederländischen religiösen Literatur, die jedenfalls bezeugt, wie viele Motive auch sonst bekannt waren. Andererseits sieht er in fast jedem Begriff, der einem dargestellten Objekt oder einer Handlung entspricht, Vieldeutigkeiten. Darf man ihm vertrauen, so gab es im damaligen niederländischen Sprachschatz so gut wie keine Worte, die nicht auch in sexuellem Sinn verwendet wurden, woraus er ableitet, dass Bosch mit jedem Detail neben anderen Sünden stets und überall die der Unkeuschheit thematisiert habe.²² Folgte man dieser Deutung, so erschiene die Höllendarstellung gerade als Umkehr des Gartens der

Lüste. Bax' Ansicht, dargestellt sei der Moment, als „the judgement has already been passed, devils have taken possession of the earth“,²³ schiene mir schwierig zu verteidigen: Zumal er in Bosch ja einen orthodoxen Maler sieht, wäre dies ein in der damaligen kirchlichen Kunst ganz atypischer Moment. Sowohl die Posaunen blasenden Engel entsprechen eindeutig dem Moment des Gerichts, noch mehr die interzedierenden Heiligen. Wäre das Urteil schon gefällt, wäre jeder Versuch einer Fürsprache sinnlos.

Unübersehbar ist, dass in Boschs Höllendarstellungen nicht alle²⁴ – aber markant viele – der geschundenen Seelen keinen Schmerz, keine Gefühlsregung zeigen. Besonders trifft dies auf

22 „Luxuria is everywhere.“ (Ebd., S. 210). Man wird Bax' Fleiß und Kenntnisse bewundern, aber auch die Schwächen sehen, die in der exzessiven Anwendung seiner Methode bestehen. Nur ein Beispiel: Es gibt zahlreiche gotische Darstellungen, auf denen Teufel eine Seele mittels Schubkarren oder Bütte in die Unterwelt befördern, was nichts ist als eine verfremdende Übertragung aus der Lebenswelt, siehe bspw. M. LECCO, *Lo ‚charivari‘ del ‚Roman de Fauvel‘ e la tradizione della ‚Mesnie Hellequin‘*, in: *Mediaevistik*, XIII, 2000, S. 55–85. Nach BAX, *Bosch* (zit. Anm. 21), S. 93f., 112f., soll aber stets Völlerei mitgemeint sein, da „korf“ auch Magen bedeutet habe. Es ist nicht nachzuweisen, dass man schon deswegen in den Niederlanden bei der Bildbetrachtung an diese Sünde dachte. Nachdem die Bezeichnungen desselben Objekts in anderen Sprachen i.d.R. nicht so deutbar sind, das Motiv aber international war, wirkt diese Interpretation unwahrscheinlich.

23 BAX, *Bosch* (zit. Anm. 21), S. 78, 134 und passim.

24 Eine Liste der bewegteren Mimik ebd. S. 284.

Frauenfiguren zu (Abb. 2). Diese Beziehungs- und Gefühlslosigkeit ist in der altniederländischen Malerei generell häufig – oftmals zeigen Gestalten ein Desinteresse an dem Geschehen, dessen Teil sie sind.²⁵ Bemerkenswert wirkt dies besonders in jenen Szenen, wo Menschen bedroht oder gequält werden. Selbst Boschs Christusdarstellungen zeigen fast immer einen dem Geschehen trotz Schlägen und Dornen entobenen Salvator, dessen Züge offensichtlich nach dem Typus des weit zirkulierten Abgar-Bildnis²⁶ östlicher Herkunft geformt sind, deutlich u. a. auf der Tafel *Christus vor Pilatus* in Princeton (Abb. 3), die immerhin Baldass und Panofsky als echter Bosch gilt.²⁷ Doch finden sich in seiner Umgebung sehr wohl Formulierungen, die durchaus dem gesamteuropäischen Dolorismus entsprechen, der spätmittelalterlichen Neigung zu krassen Passions- und Martyriumsszenen,²⁸ so bei Geertgen tot Sint Jans, Hans Memling oder Aelbrecht Bouts. Ebenso gibt es Höllenschilderungen, etwa die des Dieric Bouts in Lille, die die Schmerzen der Verdammten in ihrer Mimik sehr deutlich machen.

Wäre es denkbar, dass Bosch, wie schon Rooth andeutete,²⁹ Wirth insinuierte³⁰ und Eric de Bruyn zu „de cynische observator die het spel wel een beetje meespeelt“³¹ steigerte, seinen Höllendarstellungen mit ironischer Distanziertheit



Abb. 3: Hieronymus Bosch (?), *Christus vor Pilatus* (Detail), vor 1516 (?), Princeton University Art Museum

gegenüberstand, dass er sie bewusst weit über alles Herkömmliche übertrieb, eben weil er an sie nicht glaubte? Dass er deshalb den Seelen in den Martern keine oder nur eine reduzierte Mimik gab? Dass diese ironische Distanz selbst die Figuren im Garten der Lüste daran hindert, auch nur Andeutungen orgiastischer Sinnlichkeit, ja kaum erotischer Zärtlichkeit zu zeigen? Ein Psychologe kommentierte: Asperger-Syndrom, und der Kunsthistoriker Friedrich Winkler meinte treffend, es „strömen die blassen dünnen Wesen eine jeder Menschlichkeit bare Gesinnung

- 25 O. BENESCH, Hieronymus Bosch and the Thinking of the Late Middle Ages, in: *Konsthistorisk Tidskrift*, XXVI, 1957, S. 21–42, 103–127, hier S. 24, 32; J. J. M. TIMMERS, Bildende Kunst der Spätgotik, in: *Spätgotik zwischen Mystik und Reformation* (hrsg. von F. FISCHER u. a.), Baden-Baden 1971, S. 117–238, hier S. 148.
- 26 A. MULDER-BAKKER, Het ware gelaat van Christus, in: *Verborgen Vrouwen* (hrsg. von DERS.), Hilversum 2007, S. 104–115.
- 27 M. CINOTTI, *L'opera completa di Bosch*, Mailand 1966, S. 115; E. PANOFSKY, Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München 1977, S. 153; fehlt im Register von *Catalogue raisonné. Jheronimus Bosch. Maler und Zeichner* (hrsg. von M. ILSINK u. a.), Brüssel 2016 [künftig: CR].
- 28 P. DINZELBACHER, Spätmittelalterliche Askesepraktiken als Ausdruck des epochentypischen Dolorismus, in: *Saeculum*, LXIX, 2019, S. 3–37.
- 29 A. B. ROOTH, Some Symbols in Bosch's Paintings, in: *Annales Societatis Litterarum Humaniorum Regiae Upsalien-sis*, Årsbok 1986, S. 33–68, hier S. 65f.; vgl. DIES., Erzählstoff und Symbole in Boschs Malerei, in: *Arv. Scandinavian Yearbook of Folklore*, LII, 1996, S. 63–85.
- 30 „La religion compte ainsi parmi les inventions néfastes qui ont amené l'enfer sur terre.“ (J. WIRTH, *L'image à la fin du Moyen Âge*, Paris 2011, S. 300, anlässlich der Hölle im Garten der Lüste).
- 31 Zit. nach H. BOOM, *De bezeten visionair. Vijfhonderd jaar controversie over Jheronimus Bosch*, Amsterdam 2016, S. 199.

aus.³² Immerhin schrieb schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts der berühmte Dichter Francisco de Quevedo, *doctor theologiae*, über Jerónimo Bosco „[...] preguntándole por qué había hecho tantos guisados de nosotros en sus sueños, dijo: ‚Porque no había creído nunca que había demonios de veras.“³³ Ist das der Grund für die nicht zu verleugnenden komisch-satirischen Elemente³⁴ in der Konzeption der Unterwelt, der Teufel, ihrer Opfer?³⁵

Die mannigfachen Gestalten der Dämonen, für die Bosch berühmt war und ist,³⁶ sind zum Teil Weiterentwicklungen von Figuren, wie sie in der mittelalterlichen Bauplastik und Miniaturmalerei tausendfach in katholischen Kirchen und Manuskripten zu sehen waren, selbst in der Glasmalerei, freilich nahezu stets in Randzonen. Nun werden sie über die gesamte Bildfläche verteilt und ins Extreme weitergeführt durch verwirrende Kombinationen belebter und unbelebter Elemente,³⁷ Proportionsumkehr, Motive der ‚verkehrten Welt‘, Vieldeutigkeit,³⁸ Verhäss-

lichung³⁹ u. a. m. Nur ein Beispiel: Die Wiener Höllendarstellung zeigt „een omgekeerde wereld, waar zelf opgegeten worden een van de bijzondere straffen voor gulzigaards is [...]“.⁴⁰ Darin liegt ein ‚schwarzer Humor‘ avant la lettre, worin gern nach Bakhtin (der Bosch en passant für sein karnevalistisches Renaissance-Verständnis in Beschlag nahm⁴¹) eine frühe Manifestation der volkstümlichen ‚Lachkultur‘ à la Rabelais gesehen wird. Gegen die Anwendbarkeit dieses Entwurfs sprechen jedoch gewichtige Argumente.⁴²

Dass moralisierende Umfunktionierungen von Volksbräuchen und sprichwörtliche Redensarten in vielen Werken dieses Malers in der Tat Bildstoffe lieferten, ist besonders von Domen Roggen, Dirk Bax⁴³ bzw. Paul Vandembroeck⁴⁴ betont worden. Wenn Erasmus und Luther Sprichwörter gesammelt haben, warum nicht auch Bosch? Es sei aber dahingestellt, inwieweit dies auch zum Verständnis der grundlegenden Konzeption der Höllensbilder beiträgt, manche Einzelheiten werden freilich erhellt.

32 F. WINKLER, Die Altniederländische Malerei, Berlin 1924, S. 164.

33 Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/suenos-y-discursos-de-verdades-descubridoras-de-abusos-vicios-y-enganos-en-todos-los-oficios-y-estados-del-mundo--o/html/fedb8odo-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_2, abgerufen am 1.11.2023. (Bosch, befragt, warum er solch ein ‚Schmorfleisch‘ aus uns in seinen Träumen geschaffen, sagte: „Weil ich niemals geglaubt habe, dass es Dämonen in Wirklichkeit gäbe.“). S. M. LEVESI, H. Bosch y los „Suenos“ di Francisco de Quevedo, in: *Filologia*, IX, 1963, S. 163–200; BOOM, De bezeten visionair (zit. Anm. 31), S. 77–85.

34 Diese betont G. BOULBOUILLÉ, Grotteske Angst. Die Höllenphantasien des Hieronymus Bosch, in: *Glaubensstreit und Gelächter. Reformation und Lachkultur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit* (hrsg. von C. AUFFARTH/S. KERTH), Berlin 2008, S. 55–78. Vgl. L. MAETERLINCK, Le genre satirique dans la peinture flamande, Brüssel 1907, S. 218–250.

35 Falls man mit M. DVORÁK, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924, S. 176, Schongauer als wesentlichen Anreger sieht – inwieweit gilt dies schon für jenen?

36 Für Beispiele gleichzeitiger und späterer Darstellungen in den Niederlanden siehe P. v. BOHEEMEN/P. DIRKSE, *Duivels en demonen. De duivel in de Nederlandse beeldcultuur*, Utrecht 1994.

37 J. KOERNER, Impossible Objects. Bosch's Realism, in: *RES – Anthropology and Aesthetics*, XLVI, 2004, S. 73–97.

38 CH. D. CUTTLER, Two Aspects of Bosch's Hell Imagery, in: *Scriptorium*, XXIII, 1969, S. 313–319.

39 D. HAMMER-TUGENDHAT, Hieronymus Bosch. Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien, München 1981, S. 89.

40 H. PLEIJ, *Dromen van Cocagne. Middeleeuwse fantasieën over het volmaakte leven*, Amsterdam 1997, S. 428.

41 M. BAKHTIN, *Rabelais and His World*, Bloomington 1984, S. 27, 389.

42 R.-D. MOSER, Lachkultur des Mittelalters?, in: *Euphorion*, LXXXIV, 1990, S. 89–111.

43 D. BAX, *Ontcijfering van Jeroen Bosch, 's-Gravenhage* 1949.

44 D. VANDENBROECK, *Bosch, tussen volksleven en stadkultur*, Berchem 1987.



Abb. 4: Hieronymus Bosch, *Garten der Lüste*, um 1490–1500, rechter Flügel (Detail), Madrid, Museo del Prado

Man kann auch – wie in der gesamten mittelalterlichen Kunst – ohne Weiteres Entwicklungslinien von Bosch's Motiven in der Text- und Bildtradition früherer Epochen verfolgen. Es genüge ein Beispiel: In der Hölle ist eine breite, öfter eine schmale Brücke ein mehrfach wiederkehrendes Detail (Abb. 4). In Wien und Brügge ist sie wohl nur ein verfremdetes Element realer Landschaft, aber auf anderen Bildern, wie in Madrid, wo sie nur aus einem schmalen Balken besteht, von dem man in die Höllenflammen hinabzustürzen droht, erinnert sie deutlich an jene Seelenbrücken,⁴⁵ die seit dem späten 6. Jahrhundert häufig in der lateinischen Visionsliteratur figurieren, auch etwa im Tundal (Abb. 5). Es existiert noch eine Anzahl bildlicher Darstellungen, auf denen ihr ursprünglicher Sinn ganz klar ist (am präzisesten in Loreto Aprutino, Abb. 6): Je nachdem, ob ein Sünder oder ein Gerechter sie zu überschreiten versucht, verändert sie sich und lässt den Prüfling entweder zum Paradies gelangen oder in den Feuerstrom darunter stürzen.⁴⁶ Der Pilger des Heuwagentriptychons geht gewiss nicht zufällig auf eine Brücke zu, die schon angebrochen ist, ein Symbol des Übertritts ins Jenseits auf der Lebensreise.⁴⁷ Was bei Bosch also nur ganz marginal auftaucht, hat eine lange und bedeutungsvolle Tradition, ist nicht bloß ein aus der Lebenswirklichkeit übernommenes Thema. Manche Bildthemen (etwa die Versuchung des Antonius) mögen übrigens auch mit den Schauspielen zu tun haben, die die Bruderschaft, der der Maler angehörte, veranstaltete.⁴⁸

Bosch als „schilder op het breukvlak van twee eeuwen“ sehen zu wollen,⁴⁹ d. h. bei ihm auch

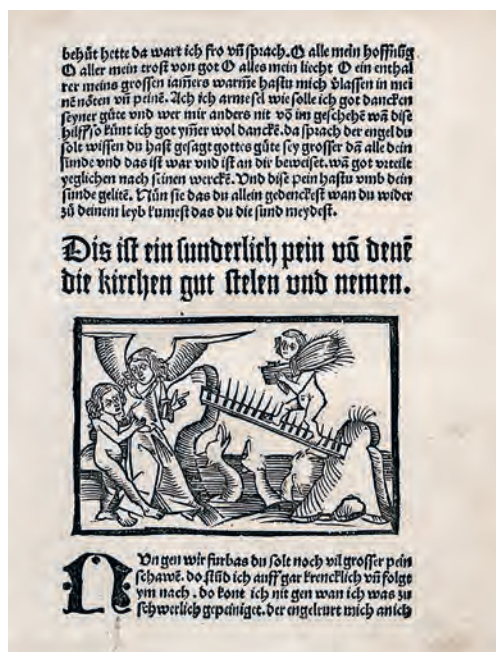


Abb. 5: *Vision des Tundalus*, Erfurt 1515, Halle, Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt

Renaissance-Elemente entdecken zu wollen, führt sich jedenfalls ad absurdum, wenn man seinen Aufbau der Gerichts- und Jenseitsbilder mit dem Gros der entsprechenden Werke der Spätgotik vergleicht und andererseits bedenkt, welch völlig andere Raumschilderungen die Romanisten, die jüngeren Zeitgenossen Boschs unter italienischem Einfluss, bereits entwarfen (es genüge z. B. an die Weltgerichte von Jan Provoost zu erinnern, etwa zehn Jahre nach Boschs Tod gemalt!). Will man unbedingt Moderne in den Unterweltbildern entdecken, so könnte man

45 P. DINZELBACHER, *Mittelalterliche Visionsliteratur. Eine Anthologie*, Darmstadt 1989.

46 P. DINZELBACHER, *Vision und Magie*, Paderborn 2019, S. 99–128 (Lit.).

47 P. DINZELBACHER, Die mittelalterliche Allegorie der Lebensreise, in: *Monsters, Marvels, and Miracles. Imaginary Journeys and Landscapes in the Middle Ages* (hrsg. von L. SØNDERGAARD/R. HANSEN), Odense 2005, S. 65–112; P. DINZELBACHER, Allegorische Jenseitswanderungen in Mittelalter und Renaissance, in: *Symbolon*, N.F. XXI, 2020, S. 95–118.

48 R. L. DELEVOY, *Bosch*, Genf 1960, S. 10f.

49 <https://kunst-en-cultuur.infonu.nl/geschiedenis/169125-jheronimus-bosch-schilder-op-het-breukvlak-van-twee-eeuwen.html>, abgerufen am 2.II.2023.



Abb. 6: Weltgerichtsfresko (Detail), Anfang des 15. Jahrhunderts, Loreto Aprutino, Santa Maria in Piano

hinweisen auf die später im Manierismus häufige Addition einzelner unzusammenhängender Gruppen, verteilt über den gesamten Raum, dem ein Mittelpunkt fehlt, wie man sie später so oft in den Werken der Bruegel-Familie sieht (*Sprichwörter, Spiele* etc.). Andere Gestaltungselemente wie gleichmäßige Farbverteilung, verfremdende, „stockende“ Erzählweise, punktuell Hell-Dunkel (die Einzelszenen, in greller Beleuchtung aus der allgemeinen Finsternis hervorgehoben, wirken auf den Betrachter verwirrend) mögen auf die spätere „maniera“ hindeuten. Ob die Unendlichkeit des Raumes für den Maler und seine Zeitgenossen die Unendlichkeit der Zeit evoziert haben kann, bleibe dahinge-

stellt.⁵⁰ Man wird jedenfalls an das Wort des Propheten Amos erinnert: „Vae desiderantibus diem Domini [...] Dies Domini ista tenebrae et non lux.“ (Am 5,18).

In solchen Details würde ich aber nicht die gravierendsten Spezifika von Bosch's *Eschatologica* sehen, sondern in der Neuformulierung des Gesamtbildes – ein „faszinogenes Drüben“⁵¹. Denn wenigstens seit dem Hochmittelalter und jedenfalls um 1500 war in der lateinischen Christenheit die Ikonografie des Jüngsten Gerichts im Prinzip standardisiert. Ob man Beispiele aus Südeuropa betrachtet oder aus Skandinavien – stets werden gemäß der *kleinen Apokalypse* im Matthäusevangelium Kapitel 24 der göttliche Richter, die

50 HAMMER-TUGENDHAT, Bosch (zit. Anm. 39), S. 22f., 67, 110 und S. 56, 68.

51 P. SLOTERDIJK, Nach Gott, Berlin 2017, S. 259.



Abb. 7: Jan van Eyck, *Weltgericht*, um 1440, New York, The Metropolitan Museum of Art

Auferstehenden sowie Himmel und Hölle dargestellt. Das trifft auch für die Niederlande und Flandern⁵² zu: Es genüge der Hinweis auf ein berühmtes Werk des in Brügge wirkenden Hans Memling (um 1470), das, von einem hanseatischen Piraten entführt, nach Danzig verbracht wurde, wo es sich nach wie vor befindet. Überall herrscht Ausgewogenheit zwischen Gut und Böse, überall erscheinen die aus ihren Gräbern Auferstehenden. Die zu Bosch noch ähnlichste Dominanz der Unterwelt zeigt wohl die van Eyck'sche New Yorker Tafel, die auch den hl. Michael und den personifizierten Tod in die Gerichtsdarstellung integriert (Abb. 7). Am ehesten handelt es sich um ein privates Andachtsbild in Gestalt eines Diptychons. Immerhin gehört auf diesem – wohlgemerkt – kleinformatigen Ölgemälde aber, übereinstimmend mit der traditionellen Ikonografie, der himmlischen Zone die Hälfte des Bildes, sind die Geretteten und die Auferstehenden deutlich präsent, und ihr Pendant ist eine Kreuzigung.

52 Hier und im Folgenden soll Niederlande/Niederländisch verstanden werden unter Einbeziehung Flanderns/Flämisch; zur Zeit Boschs waren beide Regionen weitgehend unter habsburgischer Herrschaft.

BOSCH, „DE MEEST RATSELACHTIGE FIGUUR VAN DEN
KUNSTGESCHIEDENIS IN DE NEDERLANDEN“⁵³

Angesichts der auch sonst so oft von der Standardikonografie seiner Epoche abweichenden Kunst Boschs stehen wir vor Fragen, wie sie noch viele weitere mit seinem Namen signierte oder assoziierte Werke betreffen: Welches Weltbild liegt ihnen zugrunde und welche Theologie, welcher Pastoral entsprechen sie – und sind sie überhaupt strenggläubig katholisch oder doch häretisch?

Werfen wir zunächst einen – fragmentarischen – Blick auf den Künstler und seine Interpreten. Vom Leben des „Hieronymus Bosch“ (so und nicht anders hat er signiert, obwohl er nach den Registern der Bruderschaft als Jeroen de Maelre aufscheint⁵⁴) haben wir nur einige Informationen in archivalischen Quellen, ganz im Gegensatz zu der reichen biografischen und autobiografischen Überlieferung, die über seine Zeitgenossen Dürer oder Leonardo Auskunft gibt. Diese kennen wir auch aus zahlreichen Ego-Dokumenten wie etwa Briefen, wogegen sich von Bosch nicht mehr als zwei lateinische Zeilen auf einer Zeichnung erhalten haben: „Miserrimi quippe est ingenij semper uti inventis et nunquam inveniendis“⁵⁵ („Es ist ein Zeichen ziemlich armseliger Begabung, immer schon Erfundenes zu verwenden und niemals etwas, das erst zu erfinden ist!“). Ob diese freilich treffenden Zeilen wirklich von Boschs Hand sind, lässt sich nicht erweisen; jedenfalls handelt es sich um ein verbreitetes Zitat aus einem fälschlich dem Boethius zugeschriebenen Traktat des 13. Jahrhunderts,

De disciplina scolarium.⁵⁶ Bosch könnte etwa den Kölner Druck von 1493 besessen haben.

Auch ist das Bild, das uns heute von Boschs Œuvre so viele schwergewichtige Tafelbände vermitteln, äußerst fragmentarisch. 1566 wüteten die Calvinisten⁵⁷ in seiner Heimat in einem besonders radikalen Bildersturm, dem ein Teil seiner Werke in den Kirchen zum Opfer fiel. Aus schriftlichen Quellen weiß man von nicht weniger als 72 Gemälden, welche nicht mehr erhalten sind.⁵⁸

Die in jeder Monografie zu findenden Daten müssen hier nicht wiederholt werden. Wenden wir uns dem Werk zu. Das Triptychon der Albertina ist, wie die meisten Bilder Boschs,⁵⁹ dem Meister bald zu- und bald abgeschrieben worden. Athetesen und Addiktionen sind nach wie vor eine besonders beliebte Spielwiese der Kunstwissenschaften, an der ich mich nicht beteiligen möchte, da diese Methode, wenn nicht quasi naturwissenschaftlich im Sinne etwa der *Pictology* nach van Dantzig⁶⁰ betrieben, die subjektivste innerhalb der Geisteswissenschaften überhaupt darstellt. Eine beliebige Anzahl der mit größter Ehrfurcht genannten Spezialisten könnte man zitieren, die aufgrund ihres ‚Stilgefühls‘ über ein und dasselbe Werk zu völlig konträren Ansichten gekommen sind. Das geht so weit, dass z. B. der berühmte Gero-Kruzifix im Kölner Dom von den anerkanntesten Experten sowohl ins späte 10. Jahrhundert als auch ins späte 12. Jahrhundert datiert worden ist – also mit einer Schwan-

53 A. VERMEYLEN, zit. nach BOOM, *De bezeten visionair* (zit. Anm. 31), S. 27.

54 CH. DE TOLNAY, Einführung in das Werk des Hieronymus Bosch, Wiesbaden o. J., S. 41.

55 CR, S. 503. Völlig falsch gelesen u. a. von BENESCH, Bosch (zit. Anm. 25), S. 125.

56 PSEUDO-BOËCE, *De Disciplina Scholarium* (hrsg. von O. WEIJERS), Leiden 1976, S. 121. Vgl. B. HUNTER, *Forging Boethius in Medieval Intellectual Fantasies*, New York 2019.

57 HAMMER-TUGENDHAT, Bosch (zit. Anm. 39), S. 185.

58 CINOTTI, *L'opera completa* (zit. Anm. 27), S. 116f.

59 R. SPRONK, *Eigenhandig? Opmerkingen bij de schildertechniek en toeschrijvingsproblematiek bij Jheronimus Bosch*, Nimwegen 2011.

60 M. M. V. DANTZIG, *Pictology: An Analytical Method for Attribution and Evaluation of Pictures*, Leiden 1973.

kung von 200 Jahren –, und auch alle möglichen Zwischenstufen vorgeschlagen wurden, ehe die dendrochronologische Untersuchung das Ratespiel beendete.⁶¹ Fast jedem nicht eindeutig dokumentarisch festzumachenden Werk der Malerei und Plastik erging es ebenso, vor allem wenn es sich um einen berühmten Namen handelte (Han van Meegeren!), und Bosch ganz besonders.⁶²

Was ihn betrifft, erwähne ich nur bspw., dass Delevoy das Wiener Retabel dem Schüler Boschs, Peeter Huys, zuschreibt.⁶³ Zur Zeit gilt der *Catalogue raisonné* von 2016, der primär auf naturwissenschaftlichen Datierungen der Bildträger basiert. Er hat eine Reihe sensationeller Zuschreibungen von bisher als Werkstattarbeiten geltenden (oft eher schwachen) Bildern gebracht und eine Reihe von bisherigen *pièces de résistance* athetiert. Allerdings besteht immer die Möglichkeit, dass eine nach 1516 entstandene Tafel eine Kopie eines verlorenen Originals darstellt, was weder zu beweisen noch zu widerlegen ist. Damit bleibt der Spekulation Tür und Tor geöffnet.

Es ist daher in aller Deutlichkeit zu sagen: Ob ein Werk dem Hieronymus Bosch persönlich zugehört, ob seinem Atelier, ob dem Umkreis seiner zeitgenössischen und späteren Nachahmer, lässt sich mit Zuverlässigkeit nur bei wenigen Gemälden feststellen. Am sichersten ausschließen kann man jene Bilder, die aufgrund der dendrochronologischen Analyse des Holzträgers nach 1516 entstanden sein müssen (doch hat es

auch bei dieser naturwissenschaftlichen Methode schon – sehr gelegentlich – Fehldatierungen gegeben⁶⁴). Übrigens sagt das Fällungsdatum gar nichts darüber aus, wie lange eine Holztafel vor Verwendung gelagert worden ist.⁶⁵

Es wird daher sachgerecht sein, unter „Bosch“ stets den Meister aus der Aachener Familie selbst und seine Werkstatt sowie seine Imitatoren zu verstehen, wie ich dies im vorliegenden Beitrag tue, sofern nicht von persönlichen Daten die Rede ist. Keineswegs findet diese Vorgabe seinen Grund in der m. E. weitgehend verfehlten „mort de l’auteur“-Ideologie à la Roland Barthes, sondern in der Pragmatik der Quellen-Situation.

Ebenso lässt sich nichts Sicheres zur Datierung sagen. Der auf der dendrochronologischen Untersuchung⁶⁶ basierende Terminus a quo der Wiener Mitteltafel ist 1474–1476; für die Figur Gottvaters den Taufbrunnen der Kathedrale seiner Heimatstadt (1492 erworben)⁶⁷ oder den Holzschnitt in Schedels Weltchronik (1493) als Vorbild anzunehmen, überzeugt keinesfalls, denn die mit der Tiara gekrönte Sitzfigur entspricht einem beliebig oft auch früher und später in der zeitgenössischen Kunst anzutreffenden Standard-Typus.

Womit Bosch Furore gemacht hat, war weniger seine zumeist exzellente Malweise, sondern vielmehr die Ikonografie seiner Bilder, denn diese fügt sich nur partiell in die Kunstlandschaft seiner Zeit. Von wem stammten die Bilderfindungen? Von dem Meister, von seinen Auftrag-

61 A. LEGNER, *Kruzifixe*, in: *Monumenta Annonis* (Ausstellungskatalog Köln, Museum Schnütgen), Köln 1975, S. 133–146.

62 Doxografie der älteren Deutungen bei BAX, *Bosch* (zit. Anm. 21), S. 13–18. Gute Bibliografie u. a. in: R. H. MARIJNISSEN/P. RUYFFELAERE, *Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk*, Köln 1999. Sehr hilfreich (wenn auch die ‚Zunft‘ mit jeder Menge Spott bedenkend) ist BOOM, *De bezeten visionair* (zit. Anm. 31). Allerdings macht das Fehlen eines wissenschaftlichen Apparats und einer Bibliografie die Verifizierung einzelner Aussagen sehr mühsam. Vgl. die Informationen in: <https://jeroenboschplaza.com/>, abgerufen am 1.12.2023.

63 DELEVOY, *Bosch* (zit. Anm. 48), S. 110.

64 Siehe z. B. C. ENGELEN, *Le mythe du Moyen Age, Löwen* 1999, S. 13–18.

65 Etwa zehn Jahre waren üblich: D. DE VOS, *Rogier van der Weyden*, München 1999, S. 149.

66 P. KLEIN, *Dendrochronological Analysis* [...], in: *Hieronymus Bosch. New Insights Into His Life and Work* (hrsg. von J. KOLDEWEIJ/B. VERMET), Rotterdam 2001, S. 124; CR, S. 305.

67 L. HARRIS, *Hieronymus Bosch und die geheime Bildwelt der Katharer*, Stuttgart 1996, S. 94.

geben, von rechtgläubigen oder ketzerischen Theologen?

Hier muss Rudolf Berliner erwähnt werden, der in einem leider oft kritiklos rezipierten Aufsatz von 1945 die Position vertrat, es habe im Mittelalter durchaus ‚künstlerische Freiheit‘ gegeben, und dies v. a. an Innovationen im Bereich der spätgotischen Passionsikonografie exemplifizierte,⁶⁸ die in der Tat zahlreiche neue Themen wie u. a. das Dreinagelkruzifix, die Arma Christi oder die Schreinmadonna einführte. Freilich gibt es keinerlei Beweise dafür, dass diese Konzeptionen in den Werkstätten der Maler oder Bildhauer erdacht wurden und nicht von theologisch gebildeten Auftraggebern, aber es gibt auch keine Gegenbeweise. Es gibt jedoch sehr wohl die Wahrscheinlichkeit, dass ein so vielschichtiges und in der Liturgie verwendetes Konstrukt wie die *vierge ouvrante*⁶⁹ nicht in einer Bildhauerwerkstatt erdacht wurde, sondern eine fachtheologische Schöpfung darstellt. Für die anderen genannten Motive gilt Analoges.

Bekannt ist freilich sehr wohl, dass einzelne Bischöfe, z. B. der Londoner Baldock 1305 oder in Florenz der Erzbischof Antoninus, gegenüber Neuformulierungen religiöser Kunst einschritten.⁷⁰ Weiter ist zu bedenken, dass jede Kirche vom zuständigen Bischof oder dessen Stellvertreter geweiht werden musste und dass bischöfliche

Visitationen regelmäßig die Pfarreien kontrollierten. Auch im 15. Jahrhundert lag ein Teil der kirchlichen Kunstproduktion – und dazu gehören eben Altarretabel – noch in Händen von Ordensangehörigen, die unter ihren Äbten oder Prioren standen, wie in Florenz Fra Angelico oder in Haarlem Geertgen tot Sint Jans (auch falls er nur Pensionär war). Ist nicht Hugo van der Goes um 1476 als Konversbruder bei den Augustiner-Chorherren in Roodendale eingetreten – und hat dort fleißig weitergemalt?⁷¹ Aber es stimmt, dass erst das Tridentinum allgemein verbindliche Regeln für die katholische Ikonografie aufstellte und damit ex negativo auch definierte, was häretische Kunst war.⁷² So bekam 1573 Paolo Veronese wegen der Gestaltung seiner *ultima cena* Schwierigkeiten mit der Inquisition, wobei er befragt wurde, wer ihm dieses oder jenes inakzeptable Detail vorgeschrieben habe.⁷³ Das macht klar, dass auch in der Renaissance die Freiheit des Künstlers bei religiösen Themen nicht unkontrolliert blieb und man davon ausging, dass der ikonografische Entwurf keineswegs von ihm selbst stammen müsse. Auch haben die Zünfte eine Kontrollfunktion ausgeübt. In Köln „wurde mit einer Buße belegt, wer Bilder malte, die ‚schemlichen of schentlichen‘ waren“, u. a. in Brüssel und Antwerpen legiti­mierten die Zünfte die geprüften Objekte mit einem Stempel. Auch die Übereinstimmung zwi-

68 R. BERLINER, „The Freedom of Medieval Art“ und andere Studien zum christlichen Bild, Berlin 2003, S. 60–75. Siehe auch R. HAMANN MAC-LEAN, Künstlerlaunen im Mittelalter, in: Skulptur des Mittelalters (hrsg. von F. MÖBIUS/E. SCHUBERT), Weimar 1987, S. 385–452.

69 Siehe z. B. M. RIMMELE, Die Schreinmadonna, in: Bild und Körper im Mittelalter (hrsg. von K. MAREK u. a.), München 2006, S. 41–60.

70 P. BINSKI, The Crucifixion and the Censorship of Art around 1300, in: The Medieval World (hrsg. von P. LINEHAN/J. NELSON), London 2001, S. 342–360; J.-C. SCHMITT, Normen für die Produktion und Verwendung von Bildern im Mittelalter, in: Prozesse der Normbildung und Normveränderung im mittelalterlichen Europa 2000 (hrsg. von D. RUHE/K.-H. SPIESS), Stuttgart 2000, S. 5–26, hier S. 21f.

71 Über diesen Maler informiert die Chronik eines persönlich mit ihm Bekannten, siehe H. SANDER, Beiträge zur Biographie Hugos van der Goes und zur Chronologie seiner Werke, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXV, 1912, S. 519–545. Vgl. auch J. SANDER, Hugo van der Goes, Mainz 1992, S. 15–18; A. SIMON, Studien zu Hugo van der Goes, Diss. Stuttgart 2015, S. 36–44.

72 J.-C. SCHMITT, ‚Unorthodox‘ Images?, in: The Unorthodox Imagination in Late Medieval Britain (hrsg. von S. PAGE), Manchester 2010, S. 9–44.

73 https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Gastmahl_im_Hause_des_Levi, abgerufen am 2.11.2023.

sehen Visierung und Ausführung war verständlicher Weise ein Erfordernis.⁷⁴

Es ist prinzipiell überaus unwahrscheinlich, dass in der Spätgotik ein Werk wie ein größeres Triptychon im thematischen Entwurf – nicht in der künstlerischen Ausführung des Details – bloß die Ideen des Malers oder Bildschnitzers widerspiegelte. Dies wäre eine Projektion der Gegebenheiten des neuzeitlichen und gegenwärtigen Kunstbetriebs (basierend auf dem Genie-Kult) ins ausgehende Mittelalter.⁷⁵ Ein Mitglied der Malerzunft,⁷⁶ und mochte er ein Meister vom Range Dürers sein, schuf keine Altartafeln solchen Ausmaßes auf Vorrat, sondern nur nach einem Auftrag. Ein großformatiges Gemälde ist nicht mit den geschnitzten Antwerpener Flügelretabeln zu vergleichen, deren einzelne Figuren bzw. Passionsstationen etc. vorgefertigt und variabel kombinierbar waren.

Die erhaltenen Verträge zeigen, dass der Besteller die Bildinhalte zumeist relativ genau vorgab (was Berliner nicht einmal erwähnt). Man lese bspw. den Vertrag,⁷⁷ den Enguerrand Quarton 1453 für seine Tafel der Marienkrönung, vollzogen über Hölle, Fegefeuer und Limben, für die Kapelle der Kartäuser schloss, *pactus et conventio*, worin jedes religiös relevante Detail genau vorgeschrieben wurde, auch was die Bekleidung der Figuren etc. betrifft, während die künstlerische Ausführung dieses Programms – nicht aber

die darzustellenden Themen – ausdrücklich dem Meister freigestellt blieb. Man lese den Vertrag, den Dieric Bouts 1464 mit der Löwener Bruderschaft des Hl. Sakraments schloss, in dem er sich verpflichtete, das Altarbild genau so zu entwerfen, wie ihm zwei Theologie-Professoren der dortigen Universität vorgaben „als hem die eerwerdige heren meester jan vaerenacker ende meester gielys bailluwel professeurs inde godheit overgeven seien op die voirscreven materie [...]“.⁷⁸ Man lese den Auftrag, den 1515 Adriaen van Overbeecke, „Schilderer zo antwerpen“, von der Annen-Bruderschaft der Stadt Kempen zur Errichtung eines Altars für diese Heilige erhielt: Darin steht akkurat, was wo abzubilden sei, etwa wie die Wurzel Jesse zu gestalten sei, wie viele Propheten zu sehen sein sollten, wie viele Könige usf.⁷⁹

Es gibt keinen vernünftigen Grund anzunehmen, die Bosch'schen Retabel seien nicht genauso aufgrund detaillierter Verträge geschaffen worden. Somit ist auch nicht wahrscheinlich, dass ein Maler um 1500, wenn er den Auftrag hatte, das Weltgericht und das Himmlische Paradies darzustellen, dies willkürlich in eine Höllenlandschaft und ein Irdisches Paradies uminterpretieren konnte. Dass dann innerhalb der vorgegebenen Thematik jede Möglichkeit gegeben war, *in den Details und der stilistischen Gestaltung* der

74 H. HUTH, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Darmstadt 1981, S. 11, 17, 26f.

75 So heißt es erstmalig im österreichischen Bundesgesetzblatt Nr. 262 aus 1982, Artikel 17a. StGG: „Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei.“

76 Nach N. BÜTTNER, Hieronymus Bosch, München 2012, S. 16, fehlen Belege für eine Malergilde in Boschs Heimatstadt (wiewohl sie in fast allen größeren Städten der Region existierte). Es gab jedoch seit 1354 eine *schrijnwerkersgilde* (siehe N. H. L. v. D. HEUVEL, Oud-Vaderlandsche rechtsbronnen: De ambachtsgilden van 's-Hertogenbosch, Utrecht 1946, S. 30–32), die wohl auch Altarschreine herstellen konnte. Bosch hätte ihr angehören können; Dante z. B. war Mitglied der Apothekerzunft, ohne diesen speziellen Beruf auszuüben.

77 H. REQUIN, Documents inédits sur les peintres, peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au quinzième siècle, in: Réunion des sociétés des beaux-arts, du 11 au 15 juin 1889, 13e session, Paris 1889, S. 118–217, hier S. 177–180. Nach SCHMITT, Normen (zit. Anm. 70), S. 5–26, hier S. 19f., wurden nicht alle Bestimmungen ausgeführt, was freilich kaum ohne mündliche Absprache mit den Bestellern geschehen sein dürfte.

78 M. COMBLEN-SONKES, The Collegiate Church of Saint Peter, Louvain, 2 Bde. (Corpus of fifteenth-century painting in the southern Netherlands and the Principality of Liège 18), Brüssel 1996, S. 73.

79 HUTH, Künstler (zit. Anm. 74), S. 127–132.

„künstlerischen Freiheit“ zu frönen, ist nicht zu bestreiten.

Wäre es jedoch denkbar gewesen, auf einem für einen öffentlichen Kirchenraum bestimmten Gerichtsretabel sowohl die Auferstehenden derart weitgehend zu eliminieren als auch den Einzug der Geretteten ins Himmelreich, um stattdessen die gesamte Mitteltafel mit Szenen nur aus der Hölle zu füllen? Damit scheint die sonst in allen Darstellungen anderer Künstler gewahr-

te Ausgewogenheit von Gut und Böse – die ja im Bibeltext ausdrücklich beschworen ist – verlassen. Dergleichen war wohl nur in für private Auftraggeber bestimmten Werken zu machen, die, wie jene gotischen Stundenbücher mit den blasphemischsten und kleruskritischsten Randilluminationen, sonst für niemanden zugänglich waren. Dafür sprechen auch die minutiösen Details, deren Lesbarkeit eine intime Nähe zu den Tafeln voraussetzt.

EIN VISIONÄR?

Die Unterwelten Boschs scheinen wie gefährliche, bedrückende Traumfantasien. Das ist vielleicht wörtlich zu nehmen im Sinne psychosomatischer Erfahrungen: Ein 2016 in 's-Hertogenbosch mit dem Titel *Jheronimus Bosch – Visionen eines Genies* erschienenes Buch von Matthijs IJssink und Jos Koldeweij⁸⁰ tut dies freilich ebenso wenig wie andere Publikationen, in denen der Maler als Visionär figuriert. Man muss sich jedoch darüber im Klaren sein, dass die Einstellung des Mittelalters zu religiösen Visionen und Träumen, also zu realen seelischen Erlebnissen, eine völlig verschiedene von jener der Gegenwart war: Ihre Entstehung wurde zumeist nicht psychopathischen Störungen zugeschrieben, sondern aufgrund der entsprechenden Bibelstellen galt die Möglichkeit als durchaus ernstzunehmend, himmlische oder höllische Mächte – an deren Realität so gut wie niemand zweifelte⁸¹ – würden den Menschen in dieser Form Botschaften übermitteln. Ebenso war fast niemand im Zweifel darüber, dass die Seelen nach dem Tod

in paradiesische oder infernalische Räume eingehen würden, die manche in einer Ekstase bereits im Leben durchwanderten. Diese Vorstellungen erzeugten weit mehr Angst als Hoffnung; Hugo van der Goes war keineswegs der einzige mittelalterliche Gläubige, von dem wir wissen, dass er versuchte, sich das Leben zu nehmen – aus Furcht vor der Verdammnis.⁸² Der in Venray geborene Augustiner-Chorherr der Windesheimer Kongregation Rutger Sycamber (von dem auch ein leider unpublizierter Text *Ad picturam terribilem extremum iudicium comprehendentem existit*) dichtete:

*Infernus, Orchus atque
me devorabit ater,
cum venerit suprema
mortis dies amarae.*⁸³

Nicht nur Religiöse, auch ein so nüchterner Intellektueller wie Kaiser Karl IV. zeichnete seine visionären Erfahrungen für die Nachwelt auf.

80 https://www.academia.edu/23868648/Jheronimus_Bosch_-_Visionen_eines_Genies_2016_, abgerufen am 2.11.2023.

81 P. DINZELBACHER, *Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*, Paderborn 1996; DERS., *Unglaube im „Zeitalter des Glaubens“*. Atheismus und Skeptizismus im Mittelalter, Badenweiler 2009; DERS., „dy, dy an got nicht gelaubent“ – Eine Spurensuche in der Lebenswirklichkeit des hohen und späten Mittelalters, in: *Verfolgter Unglaube* (hrsg. von S. RICHTER), Frankfurt a. M./New York 2018, S. 63–92.

82 SANDER, Hugo 1912 (zit. Anm. 71), S. 535. Vgl. z. B. über Albert ter Achter: M. RUBIN, *Medieval Christianity in Practice*, Princeton 2009, S. 256–262.

83 „Hölle und finstere Unterwelt werden mich verschlingen, wenn der jüngste Tag des bitteren Todes gekommen ist.“ A. BERIGER, *Windesheimer Klosterkultur um 1500*, Tübingen 2004, S. 204 sowie S. 95, 228. Venray liegt etwa eine Tagesreise von 's-Hertogenbosch entfernt in Limburg.

Viele Menschen jener Epoche wurden aufgrund ihrer Schauungen zu Heiligen erhoben, von Hildegard von Bingen über Birgitta von Schweden, Katharina von Siena und Nikolaus von Flüe bis Theresa von Avila (um nur die allerbesten zu nennen). Hildegard oder Heinrich Seuse entwarfen selbst Bilder zur Illustration ihrer visionären Texte, Katharina Vigri schuf Buch- und Tafelmalereien nach ihren Visionen, Bischof Oliver King ließ seinen Traum von der Himmelsleiter in Stein an seiner Kathedrale in Bath verewigen, Dürer brachte seinen apokalyptischen Traum zu Papier, von neuzeitlichen Visionären, die künstlerisch tätig waren wie Haizmann, Blake, Victor Hugo, C. G. Jung, ganz zu schweigen.⁸⁴ Es wäre also nichts so Exzeptionelles, in Boschs Werken auch Reflexionen persönlicher religiöser Erfahrungen zu vermuten. Das hat man schon im 16. Jahrhundert getan: In seinem hübschen kleinen Buch *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* richtete der flämische Humanist und Maler Dominicus Lampsonius 1572 in bemerkenswert anmutigem Latein folgende Zeilen an Bosch:

*Quid sibi vult, Hieronyme Boschi,
Ille oculus tuus attonitus? quid
Pallor in ore? velut lemures si,
Spectra Erebi volitantia coram
Aspiceres? Tibi Ditis auari
Crediderim patuisse recessus
Tartareasque domos: tua quando
Quicquid habet sinus imus Auerni
Tam potuit bene pingere dextra.*⁸⁵

„Was bedeutet, Hieronymus Bosch,
dieses Dein entsetztes Auge? Was

*die Blässe Deines Antlitzes? Als ob Du die Lemuren,
die geflügelten Gespenster des Erebus vor Dir
geschaut? Dir, möchte ich glauben,
eröffneten sich des gierigen Pluto Verstecke,
die höllischen Häuser, wenn Deine Rechte,
was immer der Unterwelt Allerinnerstes birgt,
so gut zu malen vermochte.“*

Der Künstler ist hier deutlich als Visionär angesprochen, der selbst die Ungeheuer der Unterwelt erblickte, die Gelasse des Tartarus. Dass in die Art und Weise, wie Bosch, weit über seine Zeitgenossen hinaus, faszinierend die andere Welt gestaltete, seine eigenen Angstträume eingebracht sind, mutet wahrscheinlich an. Es ist eine nicht bewältigte, sondern „erschrockene Angstlust“,⁸⁶ die seine Bilder spiegeln, ganz unverhüllt die eschatologischen, verdeckt, aber spürbar genug, die allegorischen.

Dagegen spricht keineswegs, dass manche Elemente auf die ältere Visionsliteratur oder frühere Bildquellen zurückführbar sind, denn selbstverständlich figuriert in unseren Träumen vielfach im Wachleben Gesehenes, Gelesenes, Vorgestelltes. Unter den vier Jenseits-Tafeln in Venedig befindet sich eine, die den Himmelsaufstieg der Toten zeigt (Abb. 8); die Szene wirkt wie eine Illustration zu dem von der modernen Thanatologie immer wieder dokumentierten ‚Tunnel‘, von dem reanimierte Patienten so häufig berichten. Die Möglichkeit, dass Bosch selbst eine Nahtoderfahrung gemacht hat, scheint sehr groß. Fast sämtliche Aussagen aus dem Mittelalter bis zur Gegenwart stimmen darin überein, dass dies ein einschneidendes und das weitere Leben umformendes psychosomatisches Erlebnis sei.⁸⁷ (Das Faktum, dass ein Phä-

84 P. DINZELBACHER, Autoillustrations of Visionary Experiences – A Preliminary Historical Sketch, in: *Voir l’au-delà. L’expérience visionnaire et sa représentation dans l’art italien de la Renaissance* (hrsg. von A. BEYER u. a.), Turnhout 2017, S. 379–394.

85 Antwerpen 1572 u. 1600. – Übersetzung hier und sonst stets vom Verf.

86 BOULBOULLÉ, *Groteske Angst* (zit. Anm. 34), S. 76.

87 P. DINZELBACHER, *An der Schwelle zum Jenseits. Sterbevisionen im interkulturellen Vergleich*, Freiburg 1989; DERS., *Vision und Magie* (zit. Anm. 46), S. 72–74.

nomen von religiösen und esoterischen Kreisen zur Propagierung ihrer Weltansicht funktionalisiert wird, ändert nichts an dessen Realität.) Gerade dieses Bild von ikonografisch ganz anderen Themen behandelnden Vorbildern ableiten zu wollen,⁸⁸ überzeugt nicht. Hier gelten die Worte von Otto Benesch: „Bosch has portrayed all these curious hybrids, the offspring of nightmares, with so much naturalism and pictorial distinctness that he might have experienced them himself“⁸⁹ und Joseph Timmers: „Die Originalität von Bosch ist eine so persönliche, daß jeder Versuch, sie von anderen herzuleiten, zum Scheitern verurteilt ist“.⁹⁰ Hans Sedlmayr meinte ähnlich, Boschs „Bilderlebnis selbst hat den Charakter einer Halluzination“.⁹¹

Aber warum sollte es nicht ebenso möglich sein, dass jener „meister der duisternis“, wie ihn eine bekannte niederländische Autorin, Annie Romein, nannte (freilich alles andere als eine Mediävistin),⁹² die Angstfantasien zeitgenössischer Frommer kannte und aus ihnen seine Höllenbilder entwickelte? Bisher hat man regelmäßig nur auf die – fraglos existierenden – Analogien zu der im Mittelalter am weitesten verbreiteten Jenseitsvision, der des Iren Tondal (Mitte des 12. Jahrhunderts) verwiesen, die zu Boschs Lebzeiten mehrfach in Latein und in seiner Muttersprache in Druck ging.⁹³ Man könnte noch viele weitere ältere Visionstexte zitieren, es genüge, den siebten Strafort im *Purgatorium S. Patricii*⁹⁴ zu erwähnen:



Abb. 8: *Aufstieg der Seele*, um 1510 (?), *Retabelflügel (Detail)*, Venedig, Palazzo Grimani

*eyn vuyerich raet van wonderliker groetheit daer die speyken ende velgen af waren ommsat mit vuyerighen haken Ende in elke haken hingen minschen gesteken Deyne helft van desen rade stoent in die lucht buiten der eerden Ende dander helft stoent rechte nederwaerts in eynen groeten gracht bynnen der eerden.*⁹⁵

88 W. GIBSON, Hieronymus Bosch, Frankfurt a. M. 1974, S. 64.

89 BENESCH, Bosch (zit. Anm. 25), S. 110.

90 TIMMERS, Kunst (zit. Anm. 25), S. 152.

91 H. SEDLMAYR, *Tod des Lichts*, Salzburg 1964, S. 25.

92 J. ROMEIN/A. ROMEIN, *Erflaters van onze beschaving. Nederlandse gestalten uit zes eeuwen*, Bd. I, Amsterdam 1938, S. 76–101 (12. Aufl. 1977).

93 H. DOLLMAYR, Hieronymus Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge in der niederländischen Malerei des XV. und XIV. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XIX, 1898, S. 284–343; R. HOLTEN, Hieronymus Bosch und die Vision des Tondalus, in: *Konsthistorisk Tidskrift*, XXVIII, 1959, S. 99–109.

94 Eine unterirdische, künstliche Fegefeuergrötte in Irland, die von Pilgern aus ganz Europa aufgesucht wurde, siehe DINZELBACHER, *Vision und Visionsliteratur* (zit. Anm. 17), S. 217f.; DERS., *Vision und Magie* (zit. Anm. 46), S. 68f.

95 Tondalus' Visioen en St. Patricius' Vagevuur (hrsg. von R. VERDEYEN/J. ENDEPOLS), Bd. I, Gent 1914, S. 255f. Die-