

Vom Stamme des Baum-Menschen des Hieronymus Bosch

Von Meinhard Michael

Gewidmet Reindert L. Falkenburg

In einer Dresdner Zeichnung ist ein *Felsen-Mensch* zu entdecken, ein Verwandter des *Baum-Menschen* von Hieronymus oder Hieronymus Bosch. Der Aufsatz erörtert die stilistischen und motivischen Zusammenhänge zwischen der Zeichnung und der Gruppe der Bosch-Zeichnungen. Außerdem wird in der Zeichnung ästhetisch raffiniert mit dem Motiv des teuflischen Dreigesichts (in der *Vultus-trifrons*-Tradition) gespielt. Vom *Felsen-Menschen* aus ist auf die bisher übersehenen Reste eines verborgenen Teufels im Venezianer *Eremitentriptychon* aus der Bosch-Nachfolge hinzuweisen.¹

Eine Forschungsgruppe unter Leitung von Thomas Ketelsen schrieb bei einer Neusichtung der niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Kupferstich-Kabinett Dresden sieben Zeichnungen dem ‚Meister der Dresdner Wilhelm-von-Maleval-Zeichnung‘ zu.² Die zwischen 1480 und 1520 zu datierenden Zeichnungen seien aufgrund materialgeschichtlicher Befunde sowie mit stilistischen und motivischen Gründen³ möglicherweise „die frühesten Belege einer intensiven zeichnerischen Beschäftigung mit der Landschaft als eigenständigem Motiv.“ Die Zeichnungen sind vermutlich keine topographisch genauen Landschaftsnotizen, sondern probieren Landschaftstypen für die Verwendung in Gemälden aus – doch sie spiegeln die gestiegene subjektive

¹ Für freundliche Kritik, Hinweis und Anregung danke ich Uta Neidhardt, Thomas Ketelsen, Georg Dietz und insbesondere Fritz Koreny und Reindert Falkenburg. Da der ruinöse ‚Untergrund‘ des Venezianer *Hieronymus* (s. u.) sich mir unmittelbar nach der Lektüre von Falkenburgs *The Land of Unlikeness* zu erkennen gab, wenig später die ‚Entdeckung‘ des *Felsen-Menschen* folgte und weil ich Reindert Falkenburg für weitere sehr freundliche Hinweise unter Berliner Biergarten-Kastanien danken möchte, ist ihm dieser Aufsatz gewidmet.

² Georg Dietz, Oliver Hahn, Manfred Hoß, Thomas Ketelsen, Olaf Simon, Carsten Wintermann, Timo Wolff, *Der Meister der Dresdner Wilhelm-von-Maleval-Zeichnung. Ein neuer Notname*, in: *Zeichnen im Zeitalter Bruegels. Die Niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-Kabinett – Versuch einer Typologie*, hg. von Thomas Ketelsen, Oliver Hahn und Petra Kuhlmann-Hodick, Köln 2011, S. 123-133. O.g. Autoren ohne Timo Wolff, *Der Meister der Dresdner Wilhelm von Maleval-Zeichnung. Eine kunsthistorische Chimäre oder ein unbekannter Zeitgenosse von Hieronymus Bosch?*, in: *Die Erfindung der Landschaft um 1500. Einem Zeitgenossen von Hieronymus Bosch auf der Spur*, (Der un/gewisse Blick 9), Katalog Wallraf-Richartz-Museum Köln 2013, S. 3-29. Folgende Zitate nach den beiden kurzen Aufsätzen.

³ Auf der Fachtagung *Der Meister der Dresdner Wilhelm-von-Maleval-Zeichnung – eine wissenschaftliche Chimäre oder ein bislang unbekannter Zeitgenosse von Hieronymus Bosch?*, WRM, Köln, 18.4.2013, wurde die Kontur der Gruppe kritisiert, der Zusammenhang der beiden hier genannten Zeichnungen jedoch bestätigt.

Hinwendung zur Natur.⁴ Die Verbindung einiger der Zeichnungen zu Bosch⁵ war der Forschungsgruppe gewärtig. Dessen Zeichnungen seien „motivisch wie stilistisch erste mögliche Bezugspunkte für die Dresdner Federzeichnungen“. Zur Diskussion gestellt wurde, ob der Maleval-Meister „ein Zeitgenosse, wenn nicht gar Weggefährte von Hieronymus Bosch“ sei. Gemeinsam sei die Art der Verbindung von Fernsicht und Nachsicht. „Auf dem *Eulennest* wie auf dem Berliner Blatt *Das Feld hat Augen, der Wald hat Ohren* findet sich gelegentlich auch eine ähnliche Federführung wie auf den Dresdner Zeichnungen, vor allem was die mitunter nur spröde angedeuteten Bodenwellen im Vordergrund betrifft...“ Hier interessiert vor allem die Zeichnung *Felsen mit Blick auf eine ferne Stadt* (Inv. C 3995, Abb.1), daneben das Blatt *Blick über eine Felsenklippe mit kahlem Geäst auf einen Kirchturm* (Inv. C 3682).

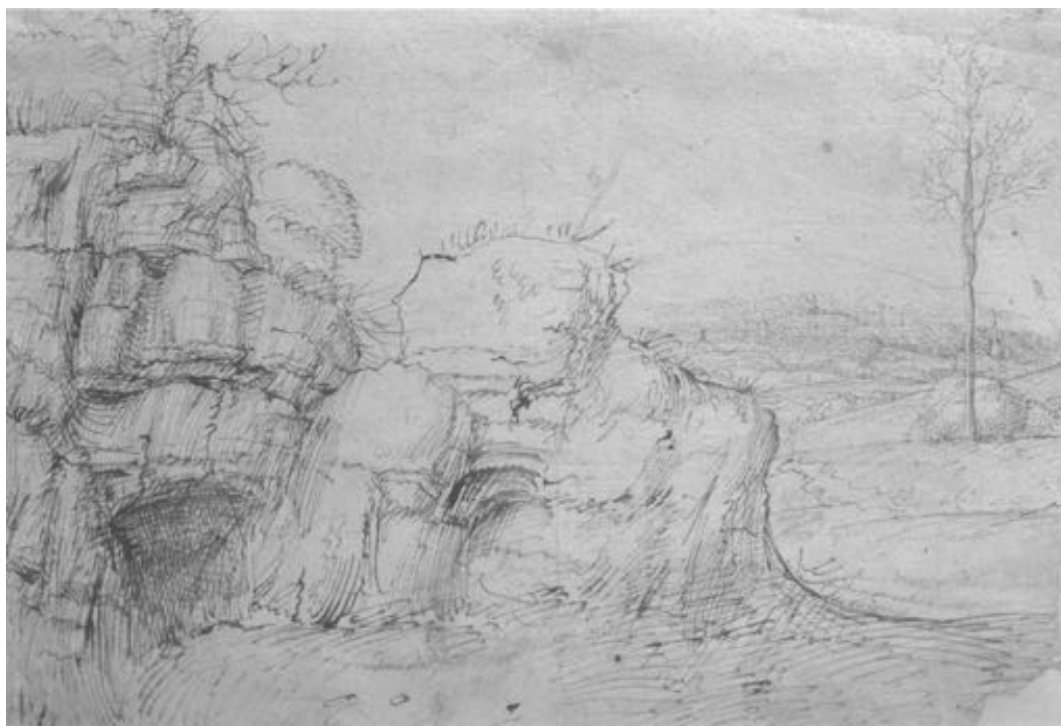


Abb. 1: Meister der Dresdner Wilhelm von Maleval-Zeichnung, *Felsen mit Blick auf eine ferne Stadt*, Federzeichnung, Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. C 3995.

In der zuerst genannten Zeichnung wird rechts der Blick in den Mittelgrund geführt, weiter über den schlanken Baum zu der Stadt in der Ferne. Im Felsen ist

⁴ S. Boudewijn Bakker, *Landscape and Religion from Van Eyck to Rembrandt*, Farnham 2011, bes. Kap. 4, ‚The Beauty of the World as a Path to God‘, S. 55-66. Vgl. Tanja Michalsky, *Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*, München 2011, bes. Kap. II Land und Landschaft, S. 21-38.

⁵ ‚Bosch‘ meint zunächst alle zuletzt voneinander unterschiedenen Hände. Vgl. Fritz Koreny unter Mitarbeit von Gabriele Bartz und Erwin Pokorny, *Hieronymus Bosch – die Zeichnungen, Werkstatt und Nachfolge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts : catalogue raisonné*, Turnhout 2012.

im ‚buckligen‘ Teil, unten, mittig im Blatt, ein Höhleneingang mit rundbogigem Eingang angelegt; eventuell bereitete die Zeichnung eine Grablegungs-Szenerie vor. Links im noch einmal abgesetzten Felsen ist ein dunkles kreuzschraffiertes, auf der Spitze stehendes Dreieck auszumachen.

Sieht man nur den Felsen, ist das Dreieck eine weitere, aufwendig verdunkelte Höhlenöffnung.⁶ Doch als Gesicht gesehen bildet das dunkle Dreieck einen Spitzbart (Abb. 2).



Abb. 2: Felsenkopf mit dreieckigem Spitzbart (Detail aus Abb. 1, siehe auch dort).

Die schmalen Lippen dazu: der noch einmal dunklere, schmale Streifen am oberen Rand des dreieckigen Bartes. Als schwacher Nasen-Grat führt von dort ein heller, flacher Streifen etwa soweit aufwärts, wie der Bart bis zur Spitze nach unten misst. Zwei schwarze Schlitze als halbgeschlossene Augen sitzen an einer leicht geschwungenen Augenlinie. Die Augen sind ‚schlitzäugig‘ bzw. halb geschlossen, aus dem linken Auge ‚rinnt‘ schlängellinig eine ‚Träne‘ herab. Über beiden Augenschlitzen hat der Zeichner eine Zone als ‚Augenbrauen‘ inszeniert, darüber folgt eine breite Felsenzone als ‚Stirn‘. Wir sehen ein etwa dreieckiges Gesicht, das sich nach links uns zuwendet.

Mit den Voraussetzungen einer zumindest gewissen Nähe zu Hieronymus Bosch kommt unweigerlich dessen Praxis mit verborgenen Gesichtern und Gestalten in den Sinn. Reindert Falkenburg hat verschiedentlich dargestellt, wie systematisch der Maler und die Werkstatt diese Formen in seine Bilder

⁶ Schon in der Unterzeichnung mit schwarzer Kreide (Kat. Köln – s. Anm.2 – Abb.6) war links unten ein Höhlen- bzw. Grabeingang angelegt. Mittig war offenbar bereits eine Erhebung geplant, allerdings mit tiefer Einkerbung. Sie wurde beim Federzeichnen durch den größeren stufigen Berg ersetzt.

einbrachten.⁷ Ausgehend von dem, was ‚Sehen‘ in der Meditationspraxis umfassen kann, analysiert Falkenburg die ‚landscaped‘, die ‚verlandschaftlichten‘ Variationen des *Lustgartens* bei Eklektikern und Epigonen. Er zeigt, woher Boschs „double‘ imagery“ kommt und wie dieses Sehen des Einen im Anderen die im engeren Sinne verschiedenen formalen Methoden verbindet. Bosch lässt ausgehend von der Ikonografie des Höllenmauls die Unterwelt in der Oberwelt ahnen, aufscheinen, die Welt durchwirken – und verformen. Stark verkürzt: Bosch holt gleichsam das satanische Wesen an die Oberfläche, baut es aus Bäumen, Erdaufwürfen, mit Knochen, Gerümpel, Gesträuch – und Kellern, Höhlen – auf. Im büßenden *Hieronymus* in Gent zum Beispiel, wo der Heilige gleichsam im Maul dieses Monstrums liegt: ein Tierschädelskelett mit herausgebrochenen Augenlöchern, einem ‚Ring durch die Nase‘ und mit einer Pseudo-Dornenkrone aus vertrockneten Ästen obenauf.⁸



Abb. 3: Jheronimus Bosch, *Hieronymus im Gebet* (Ausschnitt), Gent, Museum der Schönen Künste.

Bekannter ist der höllische Kopf, der als Profil des gelben Berges rechts im Paradies des *Gartens der Lüste* lauert, mit teuflischen Tieren als Bart, Auge usw. Imaginatives Sehen der Betrachter wird kalkuliert. Falkenburg schreibt vom ‚act of ‚looking through‘ an image that is a veil of, but at the same time

⁷ Reindert Falkenburg, *The Land of Unlikeness. Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights* (= Studies in Netherlandish Art and Cultural History; Vol. X), Zwolle, 2011; R.F.: *The Devil is in the detail. Ways of seeing Joachim Patinir's World Landscapes*, in: Alejandro Vergara (Hg.), *Patinier, Studien und Kritischer Katalog*, Madrid 2007, S. 61-79.

⁸ Die schon von De Tolnay genannte Gestalt ist seitdem in der Boschforschung wenig und erst von Reindert Falkenburg kritisch beachtet worden. Vgl. R.F., ‚Diplopia‘: *Seeing Hieronymus Bosch's St. Jerome in the Wilderness Double*, in: R. Dekoninck, A. Guiderdoni-Bruslé, W.S. Melion (Hg.), *Ut pictura meditatio. The meditative image in Northern Art*, Turnhout 2011, S. 85-105.

reveals the contours, the *figura* (wie could say ‚Gestalt‘ hier, too), of another more portentous reality“.⁹ Die ‚versteckte Suggestion‘ des Höllischen im Hiesigen „fundamentally undermines the notion of the world as a stable place. It suggests that the world is exposed to a transmuting force that is infernal, and thus satanic, in origin and threatens to subvert the earth from below“. Der theologische Aspekt geht überein mit dem ästhetischen: Nur mit „sustained alertness“, mit permanenter Wachsamkeit, widersteht man dem Bösen – und nur aktiv, wach, imaginierend, auf gleicher Höhe wie der Maler, ist es zu ‚sehen‘, zu entdecken.¹⁰

An der Intention des Zeichners in *Felsen mit Blick auf eine ferne Stadt* (Abb.1) für Kopf und Gesicht kann kein Zweifel bestehen. Die Höhle in die Unterwelt ‚ist‘ das Maul der aufscheinenden Teufelsgestalt. Es gibt weitere Momente, die den Eindruck von ‚Kopf‘ und ‚Körper‘ befestigen. Der sich umwendende Kopf hat mit der mittigen, so gesehen buckligen Erhebung, seinen ‚Körper‘. Der gebeugte *Felsen-Mensch* dreht seinen Kopf nach links zu uns um, wie sich der *Baum-Mensch* in der *Lustgarten-Hölle* und in der dazu gehörenden Zeichnung nach rechts umdreht.

Es gibt einen vom *Baum-Menschen* abgeleiteten Baum/Ei-Menschen in der Berliner Zeichnung mit der *Versuchung des Hl. Antonius* (Werkstatt/Nachfolge).¹¹ Diese Figur trägt einen Spitzbart wie der *Felsen-Mensch*. Das Felsengesicht ist außerordentlich schmaläugig, es blickt nicht geradeaus, sein Sehen ist eingeschränkt. Das gehört zum Charakter der Teufelskomposite bei Bosch, es definiert die Unfähigkeit der teuflischen Abtrünnigen, Gott zu sehen. Die genannten satanischen Gestalten in Boschs Bildern sind in dieser Weise charakterisiert: Getier bedeckt die Augen, die Augenhöhlen sind hohl und leer, mit dornigem Gesträuch bewachsen.¹²

Ein weiteres Detail unterstützt das Sehen der Kopfform. Zwischen ‚Höhle/Bart‘ und linkem Blattrand führen zwei ‚gewellte‘ ‚Stoff‘-Streifen schräg abwärts (Abb. 2, am linken Rand leicht beschnitten). Die rechte Begrenzung des rechten Streifens ist dunkler, dicker befestigt. Unten begrenzt

⁹ Falkenburg 2011, S. 57.

¹⁰ Falkenburg bezieht „Sehen“ im mystisch-theologischen Sinne höchst fruchtbar auf die Bilder. Die „unlikeness“, die scheiternde Verähnlichung mit Christus, die teuflische Umschreibung des Buches der Natur durch einen artifex diabolus sind die Gründe für Boschs ‚ver-unähnlichende‘ Verformungen der Natur als meditativ-ästhetische Klage und Anklage. Die Verwandlung der Dinge als *Form* ist also religiös motiviert.

¹¹ Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, KdZ 711, Vgl. Stephanie Buck, *Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett*, Turnhout 2001, I. 35r.

¹² Das ist auch ein Argument gegen den Vorbehalt, man könne überall solche Gesichter hineinprojizieren. Außerdem wird der gestalterkennende Impuls überwiegend von der Kombination aus Augenlinie und Nasenlinie in Gang gesetzt – ‚Augen‘ bzw. Augenlinie sieht man in C 3995 nun wahrlich nicht zuerst. Hinsichtlich der Blindheit ist der *Baum-Mensch* eine Ausnahme, aber auch er schaut wie ein „geiler Idiotenkopf“ (De Tolnay).

diesen Streifen eine Wellenlinie. Zu sehen ist das erst im Zusammenhang, wenn man Gesicht und Kopf erfasst hat und sich imaginativ erinnert, dass bei Köpfen in Bildern jener Jahre oft ein Stoffstreifen – als Sendelbinde oder von einem Turban – nach unten auf die Schulter fällt. Die beiden abwärts ‚fallenden‘ Streifen sind unten, mit Abstand zur abschließenden Wellenlinie, mit quer angeordneten Mustern geschmückt.¹³

Die untergründige Anthropomorphisierung der Natur ist in der späten mittelalterlichen Kunst häufiger, eine „Art heimlicher Ikonographie, die sich seit der Frührenaissance entwickelt hat“.¹⁴ Der Gestus der Verteidigung, man sei der Gefahr bloßen Hineinlesens durchaus entgangen, begleitet schon Heinz Ladendorfs Aufsatz über Albrecht Dürers heute allgemein anerkanntes Felsengesicht in dem Aquarell aus dem Arco-Tal (Paris, Louvre).¹⁵ Mit Hinweis auf antike Künstlerbiografik und Leon Battista Albertis Bemerkung, dass die Natur sich selbst mit eigener Malerei zu erfreuen scheine, „wie sie in Marmorspalten häufig Hippokentauren und sogar Gesichter von Königen mit Bart und Haaren abbildet“¹⁶, kommt der Impuls dafür zweifellos aus Italien. Es ist die Frage, wie weit Boschs Teufelsfelsen und -Hybride den Königen in den Marmorspalten des Südens folgen. Ob man Bosch die eigene Höllenfurcht unterstellt oder ihn für einen Spötter hält, er ist ein Polemiker, er hat Feinde oder sieht Feindschaft in der Welt wirken.¹⁷

Was passiert? Die Landschaft bekommt einen Teufel eingeschrieben. Die Felsfratze ist die Antithese zur geordneten Welt in der Fernsicht. Was ohne das Gesicht ‚nur‘ eine ambitionierte Naturprobe ist, enthüllt sich mit ihm als allegorischer Entwurf: auf einer Seite die schöne Ruhe der planvollen göttlichen Welt, auf der anderen das bedrohliche Aufscheinen des Bösen. Die Symbolik der Bäume rechts und links unterstreicht die Zweiteilung: auf der rechten Seite der junge, aufstrebende Baum, links oben das trockene Geäst auf dem Felsen. Rechts beruhigt das Gleichmaß der souveränen Überschau – ein Ideal des reichen, beglückten Sehens. Links ängstigt das aufflackernde Erkennen der teuflischen Gegenwelt.

¹³ Was das für den Baum-Menschen aussagt, wird hier vernachlässigt. Ich diskutiere es in meiner Neuinterpretation *Die Seele von Sinnen im Garten der Lüste*, Leipzig-Berlin 2016.

¹⁴ Heinz Ladendorf, *Zur Frage der künstlerischen Phantasie*, in: *Mouseion – Festschrift Otto. H. Förster*, Köln 1960, S. 21-35, zit. S. 23. Ladendorf nennt mehrere italienische Beispiele und schreibt S. 24, Felsenmaske und Berggesicht seien „seit dem Quattrocento ein so häufiges Motiv, dass man es sich verbieten muss, solche oft sogar mehrdeutigen Bildungen überall näher bestimmen zu wollen“.

¹⁵ Heinz Ladendorf, *Ein Felsengesicht bei Albrecht Dürer*, in: *Aachener Kunstblätter* 41 (1971, FS Wolfgang Krönig), S. 229-230. Zu Dürer vgl. Karl Möseker, *Blickende Dinge: Anthropomorphisches bei Albrecht Dürer*, in: *Pantheon* 44 (1986), S. 15-23.

¹⁶ Leon Battista Alberti, *Über die Malkunst*, Hg., eingel., übers. u. komm. Von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 100/111.

¹⁷ Im Sinne von Leo Koerner: *Bosch's Enmity*, in: Jeffrey F. Hamburger (Hg.), *Tributes in honor of James H. Marrow: studies in painting and manuscript illuminating of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, London 2006, S. 285-300.



Abb. 4: Meister der Dresdner Wilhelm von Maleval-Zeichnung, *Blick über eine Felsenklippe mit kahlem Geäst auf einen Kirchturm*, Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. C 3682.

Die Zeichnung *Blick über eine Felsenklippe...*, die dem *Felsen-Menschen* innerhalb der Maleval-Gruppe am nächsten ist, enthält ebenfalls eine Verbindung zur Boschwerkstatt (Abb. 4). Der Schnabel-Sporn im Felsen oben, eine dreieckige Spitze nach rechts, lässt sich mit ‚Mundlinie‘ und mit einem kurzen Augenschlitz in der kürzeren obersten Felsplatte zu einem schnabeligen Harnisch-Gesicht nach rechts zusammenfügen.¹⁸



Abb. 5: Bosch/Werkstatt, *Heuwagen*, Detail Paradies-Tor, Madrid, Prado, Inv. 4 E.

Die gleiche Form taucht im Paradies-Flügel des *Heuwagens* auf (Abb. 5). Dort steht hinter dem Erzengel, der Adam und Eva vertreibt, ein Felsentor als Paradies-Eingang. Über dem Rundbogen-Felsen ist ein ‚Kopf‘ abgesetzt. Nach

¹⁸ Schon von Thomas Ketelsen mit einem Helm in der *Kreuztragung* in Gent (Bosch/Nachfolge) zusammengebracht. Mail Thomas Ketelsen 9.4.2013.

rechts findet sich der dreieckige Sporn mit Mittellinie als ‚Maul‘, die übliche Negativ-Flora als ‚Kürbis auf den Augen‘ auf dem ‚Kopf‘.



Abb. 6, 7: Jheronimus Bosch (?), *Hieronymus-Tafel*, Venedig, Akademie-Galerie, Detail.

Ein weiterer Zusammenhang erklärt den ‚Höcker‘ auf dem ‚Körper‘ des *Felsen-Menschen*. Denn im *Hieronymus* des Venezianer *Eremitentriptychons* liegt ebenfalls ein bisher nicht erkannter Teufelskopf im Wasser. Er sieht – blind – nach links zu Antonius in den (hier nicht abgebildeten) Seitenflügel hinüber (Abb. 6, 7). Wir erkennen eine sich ins Wasser verdickende Nase (auf ihr steht ein toter Baum, ein Reiher sitzt unten). Die längliche ‚Augenhöhle‘ rechts davon (linkes Auge des Kopfes) ist leer. Man blickt hindurch auf das Wasser dahinter. Das andere ‚Auge‘ ist wegen der Drehung des Kopfes von der Nase verdeckt. Sichtbar ist jedoch, wie Dornen aus dieser Augenhöhle wachsen. Blindheit ist – siehe die Bilder in Gent und Madrid – typisch für diese Gestalt. Die Grasfläche des Hügels bis zur Spitze ist ihr ‚Hut‘.

Dieser sich nach links umdrehende ‚Kopf‘ hat ebenfalls einen ‚Körper‘, der ‚Höcker‘ der Zeichnung ist im Gemälde der ‚Thron‘. Denn wie sich *Baum-Mensch* und *Felsen-Mensch* jeweils mit ihrem ‚Kopf‘ vor ihrem Körper umwenden, so folgt ihnen darin das teuflische Wesen im *Hieronymus* nach.

Stellt man sich – trainiert in der Methode Boschs, die Bedrohung von unten in anderer ‚figura‘ zu inszenieren – ausgehend vom ‚Satans-Kopf‘ in der Teufelsinsel einen solchen Körper unter der Erde vor (wie es die Kopfdrehung nahelegt) und erinnert sich an die rückwärtigen Öffnungen der Bosch-Nachfolge, dann *sieht* man es ähnlich – jedenfalls eine Ruine davon. Der ‚Körper‘ des satanischen Tieres reicht unter Hieronymus weiter in den Vordergrund und endet mit offenem ‚Rundbogen-After‘ als Eingang in eben die unterirdischen Wasser, in denen der Kopf hinten liegt. Aus der Bosch-Nachfolge sind Bilder mit solchen Rück-Ansicht bekannt, die das Kompositmonster *Baum-Mensch* variieren (Abb. 8).¹⁹ Sogar der Rundbogen des Kellergewölbes aus Venedig ist im Bild der Nachfolge am unteren Rand wiederzuerkennen.



Abb. 8: Bosch-Nachfolge des 16./17. Jahrhunderts, *Höllenlandschaft*, Madrid, Prado.

Die Öffnung des Körpers stand möglicherweise auch für die Zeichnung zur Debatte. Auf wenige Striche begrenzte vertikale Bündel befestigen die Gestalt des *Felsen-Menschen* besonders an der rechten Seite, lassen sie räumlich-plastisch dennoch unklar (Abb. 1).

¹⁹ Falkenburg 2011, Abb. 16., Ende 16. Jahrhundert, Madrid, Prado. Der Maler spielt mit der Öffnung sowohl als Anus als auch als Maul. Das Sehen als Anus wird unterstützt durch die Betonung des ‚Kopfes‘ rechts hinten mit der Scheibe am Hals. – Erinnert sei an den auf der Erde knienden Mann im linken Flügel des *Antonius-Triptychons* in Lissabon. Sein Körper ist von Erde und Bewuchs bedeckt bzw. verwandelt sich in eine Hütte, seine zwischen Hintern und Schenkeln offene Rückseite ist der vergitterbare Eingang in Bordell und Kneipe – die Mausefalle der irdischen Sünden..

So verstanden, ist der gezeichnete Dresdner *Felsen-Mensch* eine quer liegende Variante einer Bildidee, die als fragmentarische Ruine im Venezianer ‚Untergrund-Tier‘ noch erahnbar ist. Mit dieser Überlegung versteht man in der *Felsen-Mensch*-Zeichnung die Logik der Wasserfläche rechts – die schon die Vorzeichnung plante. Logisch erscheint nun auch, dass die Höhlenöffnung in der Mitte zwei versetzte Bögen hat: Sie deuten nicht lediglich die Tiefe an, sondern einen Eingang und Ausgang und man kann hindurchschauen wie in Venedig durch das ‚Auge‘. Die Wasserfläche von rechts reicht bis hinter den *Felsen-Mensch*-Körper.²⁰

Die größere Überraschung ist, dass, wenn man sich Hieronymus wegdenkt, der Umriss des ‚Throns‘ vor ihm etwa die Konturen des ‚Höckers‘ auf dem Körper des *Felsen-Menschen* wiederholt. Thematisch passt der Thron auf den Teufelsleib – denn er ist, ähnlich gebildet wie im *Antoniusstriptychon* in Lissabon, das ruinöse Gehäuse der Feinde Christi, in dem als obsiegender Kern das Kruzifix steckt.



Abb. 9: Zweites Felsengesicht mit bestimmender vertikal-blockiger Nase zwischen zwei schraffierten Kehlungen (unten sind die beiden Augen des ersten Gesichts sichtbar), Detail von Abb. 1 (siehe dort im Verbund).

Die *Felsen-Mensch*-Zeichnung hält auch ein verspieltes Dreigesicht bereit. Das zweite Gesicht ist relativ schnell zu erkennen. Es ist eine Etage über dem ersten ausgebildet, in dem Bereich, der hier zunächst als Stirnbereich und als Kopfbedeckung verstanden wurde. Es ist weiter nach rechts, nach außen zum linken Blattrand gedreht (Abb. 9, 1). Über dem rechten Auge des bisher diskutierten (ersten) Gesichts führt eine dicke Felsenuwulst aufwärts. Sie bildet die grobe gerade Nase des oberen ‚Gesichts‘. Die senkrechten verdunkelten Kehlen beidseits davon führen zum linken sowie zum rechten Auge, das man wegen der noch weiter in die Seite gedrehten Achse wiederum nicht sieht.

²⁰ Dirk Bouts *Grablegung* in London, 1450er Jahre, vorbildhaft für viele spätere Werke, erfolgt ebenfalls vor einem breiten Gewässer, von dem ein bewegt gewundener Bach wegführt. Rechts führt der Blick über einen jungen Baum in die Tiefe, links hinter der Beweinungsgruppe steht ein Felsen.

Für das dritte Gesicht im *Felsen-Menschen* muss man wieder herunter auf die Etage des ersten Gesichts blicken. Das dritte – ich habe es erst gesehen, nachdem Fritz Koreny eine Variante vorschlug – ist eingequetscht zwischen dem erstem Gesicht und der überstrichelten Kontur des Hügels (Abb. 10, 2). Man sieht zwei dunkle Augenschlitze, die wie die des ersten Gesichts spindelförmig sind, nur kürzer. Wiederum sind die Augenhöhlen mit effektivem Strich verdunkelt, wiederum verbindet am Nasengrat eine Wellenlinie die beiden Augen.



Abb. 10: Drittes Gesicht, Detail von Abb. 1 (siehe auch Abb. 2).

Die Nase ist ein schiefer Kasten, leicht sind die Nasenlöcher angedeutet, darunter gibt ein schiefer Strich den verkniffenen Mund. Der Kinnbereich ist weniger bestimmt, ein Bart ist vorstellbar. Durch dieses dritte Gesicht wird nun die merkwürdige Schlangellinie, wie ein Tränenkullern aus dem linken Auge des ersten Gesichts, verständlich (Abb. 10 links am Rand, Abb. 2): mit dieser Linie, die das erste vom dritten Gesicht ‚trennt‘, vexiert der Blick vom Sehen des einen, ersten Gesicht zum anderen, dem kleinen zweiten.

Ohne Zweifel ist das Dreigesicht in der *Felsen-Mensch-Zeichnung* im Sinne einer *nachäffenden* Dreieinigkeitsart, eine Anti-Trinität.²¹

²¹ Bedenkenswert ist ein von Fritz Koreny als drittes vorgeschlagenes Gesicht im *Felsen-Menschen* (brieflich Fritz Koreny, Juni 2014). Es ‚schaut‘ als Profil oben aus dem Felsen nach rechts. Der leicht abfallende Busch oben rechts würde die vorkragende Mütze bilden, die Nase nach unten an den Hügel anstoßen (Abb. 1). Der von mir für das 3. Gesicht als linkes Auge reklamierte verdickte Strich formt bei Korenys Vorschlag den kurzen kräftigen Mund. Dieses Gesicht wäre ‚malerischer‘ als die strikt gezeichneten. Es säße als rechtes Gesicht eines oberen Januskopfes (rückseitig des zweiten) an der ‚richtigen Stelle‘. Man sollte nicht ausschließen, dass auch dieses *schattige* Gesicht intendiert ist. Wegen der identischen zeichnerischen Methode plädiere ich jedoch für die ‚grafischere‘ Hauptvariante mit dem eingequetschten kleinen dritten. Im übrigen findet man weitere kecke Profile. – Wenn man den Felsen-Menschen gezeigt bekommt und ausgehend vom dreieckigen ‚Bart‘ Augen sucht, stößt man schon gleich darüber auf die Spindelform eines ‚rechten Auges‘. Weil es in keiner anderen Form

Wann könnte der Dresdner *Felsen-Mensch* entstanden sein? Er ist mit dem *Eremitentriptychon* einem Bild nahe, das lange als Arbeit der Werkstatt oder der Nachfolge angesehen wurde. Mit einiger Wahrscheinlichkeit war es 1521 schon in der Sammlung des Kardinals Grimani in Venedig. Fritz Koreny hat es als spätere Produktion zur Werkstatt des Prado-Heuwagen-Malers geordnet.

Inbesondere wegen des Astwerks, kleiner Wellenlinien, büschelartiger Verdichtungen an Oberflächenkanten und wegen der schon erwähnten skizzenhaften Vordergründe und ‚kurz gefassten‘ Strichbündel sind der *Felsen-Mensch* und der *Blick über eine Felsenklippe mit kahlem Geäst auf einen Kirchturm* dichter zusammenzurücken.²² Mit Felsenkopf/Paradiestor im *Blick über eine Felsenklippe...* und im *Heuwagen* sowie mit Thron/’Höcker‘ im *Felsen-Menschen* und im Venezianer *Hieronymus* des *Eremitentriptychons* sind zwei ‚motivisch-kreative‘ Kontakte zwischen den Zeichnungen und dem – nach Fritz Koreny – Maler des Prado-Heuwagens (beziehungsweise dessen Nachfolge) zu notieren. Ist das ein Zufall?

Auch wenn es nicht möglich ist, den *Felsen-Menschen* einem der Meister, Werkstattmitarbeiter oder Nachfolger in der Bosch-Gruppe zuzuschreiben, so gibt es wie schon notiert doch erstaunliche stilistische Verbindungen zwischen diesem Kreis und dem Zeichner des *Felsen-Menschen*. Leider gibt es gerade vom – mit Fritz Koreny – Prado-Heuwagen-Maler, der wegen der motivischen Bezüge besonders in Frage käme, wenig zu vergleichen.

Doch geht es nicht genauso um den ‚Hauptmeister‘? Nimmt man nämlich ein Detail der Handschrift heraus, wie die kurzen 5-7-Strich-Bündel, die Abwärtsflächen im *Felsen-Menschen* und im *Baum-Menschen* beleben und öfter wie ein Vorhang über anderem liegen, so erscheint der Zeichner des *Felsen-Menschen* eher als expressiv-aufwändiger Verwandter des Jheronimus Bosch selbst als des linkshändigen und vorsichtiger agierenden Prado-Heuwagen-Malers, wie Fritz Koreny ihn konturiert.

Die charakteristischen benachbarten Strichbündel mit links- bzw. rechts herum geschwungenen Enden, teilweise die Hügel „herabrutschend“, finden sich links außen im *Baum-Menschen*, im *Felsen-Menschen* und auch in einer dem Jheronimus Bosch eigenhändig zugeschriebenen Monsterzeichnung in Berlin (Abb. 11, 12, 13).

bestätigt ist, wird es hier als Capriccio oder Zufall betrachtet. – Nur hingewiesen sei darauf, dass auch im Venezianer *Hieronymus* die Ruinen eines Dreigesichts erhalten sind: Das im Wasser liegende als Hauptgesicht, der kleine Hut oben auf dieser ‚Insel‘ als das zweite – ähnlich klein wie im Hintergrundfelsen von Schongauers *Bauernfamilie auf dem Weg zu Markt*. (Siehe Stephan Kemperdick, *Martin Schongauer*, Petersberg 2004, auch über andere anthropomorphe Felsen-Formen, Kat. 90, 24, 15 u. S. 51-52, S. 57-58.) Ein sehr verlorenes Profil, die Rückseite des sich umwendenden riesigen ersten Gesichts, also nach rechts hinten gerichtet, bildet das dritte Gesicht im *Hieronymus*. Das Dreigesicht ist nur ruinöse Ahnung.

²² Mit Uta Neidhardt, Fritz Koreny und Tobias Pfeifer-Helke hatte ich im September 2013 in Dresden das Vergnügen, die Zeichnungen gemeinsam zu studieren.



Abb. 11: Jheronimus Bosch, *Baum-Mensch*, Federzeichnung, um 1500-1510, Wien, Albertina, Inv. 7876 (Detail bergiger Rand links oben, vergrößert).

Abb. 12: *Felsen-Mensch*, Detail Strichbündel (Detail von Abb. 1, vergrößert).

Abb. 13: Jheronimus Bosch, *Schildkrötenmonster*, Federzeichnung, um 1500-1510, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, KdZ 547 (Detail, vergrößert).

Die größte stilistische Nähe – einzelner technischer Details – ist so gesehen zu Zeichnungen von Hieronymus Bosch um 1500-1510 (nach Fritz Koreny) zu konstatieren: mit dem Strichbündel-Rhythmus, mit den nachbarlich

wechselnden Krümmungen, aber auch mit energischer Kreuzschraffur (innen im unteren der Berliner *Zwei Phantasiegeschöpfe*).²³

Kommt dies, auch die lässigen Vordergründe, eventuell durch einen ‚kreativ nachvollziehenden‘ Charakter der Zeichnungen zustande? Zeichnungen sind bis ins Strichbild hinein kopiert worden, wie das Beispiel Hans Schäußelein-Albrecht Dürer beweist.²⁴ Im vorliegenden Fall läge die „kreative Kopie“ eines gewiss innovativen Nachfolgers vor?²⁵ Den Eindruck des genauen Nachzeichnens Strichbündel für Strichbündel macht die impulsive und offenbar sukzessive Erarbeitung der Fratzen im *Felsen-Menschen* allerdings gerade nicht. Stattdessen sind die stilistischen Mittel vollkommen beherrscht und waren abrufbar für eine offenbar spontane Aktion.

Der *Felsen-Mensch* schert materialhistorisch leicht aus der Gruppe aus.²⁶ Das dem gleichen Zeichner wohl zuzuschreibende Blatt *Blick über eine Felsenklippe...* ist weit weniger von dem ‚Vorhang aus Strichbündeln‘ geprägt. Diese Zeichnung ist mit dem ‚präromantischen‘ Geäst von einem jüngeren Typus. Wenn man die (nicht nur die herabfallenden) Strichbündel des *Felsen-Menschen* und des *Baum-Menschen* als übernommenes „Werkstatt-Idiom“ des Jheronimus Bosch denkt²⁷, das bei jüngeren Zeichnern und späteren Zeichnungen schwächer wird, würde die *Felsenklippe* davon zeugen, dass der Zeichner sich von ersten Blatt zum zweiten stilistisch weiter von der Bosch-Werkstatt entfernt hat. Einzelnen lassen sich zwar verwandte Zeichnungsdetails als insgesamt lockere Schraffur zum Beispiel bei Mathijs Cock, Pieter Cornelisz. Kunst, Jakob Cornelisz. van Oostanen und bei Ryckaert Aertsz. finden, doch

²³ Berlin SMPK, Kuperstichkabinett KdZ 547. Vgl. Buck 2001 (Anm. 11), I.33r, Abb. S. 391.

²⁴ Guido Messling: *Zeichnen in den Niederlanden und Deutschland*, in: Till-Holger Borchert (Hg.): *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa*, Stuttgart 2010 S.95-103, v.a. S. 97.

²⁵ Die Forschungsgruppe um Thomas Ketelsen hat die Gruppe von Zeichnungen von den Landschaften Joachim Patiniers abgesetzt. Zwar wecken dessen Felsen figurative Assoziationen, doch außer einer gewissen Rasanz der Patenier zugeordneten Zeichnungen fehlt es an stilistischer Nähe. Gleichwohl wiederholt der Felsen in der *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (1515, Berlin, Gemäldegalerie) mit Kopf, Körper und Bauchhöhlung die Grunddisposition der *Felsmenschen*-Zeichnung. Einen Schritt weiter entfernt ist Herri met de Bles, von dem 20 Gemälde mit versteckten Figuren gezählt wurden: Michel Weemans, *Herri met de Bles's Sleeping Peddler: An exegetical and anthropomorphic landscape*, in: *The Art Bulletin* 88 (2007), S. 459-481.

²⁶ Zwar wird in C 3995 ähnliche Gallustinte benutzt wie in den meisten anderen Blättern, aber das Wasserzeichen zeigt nicht die bekrönte Lilie, die vier Papiere kennzeichnet (drei davon identisch), sondern ein gotisches P. Die nächsten Belege dafür fand Georg Dietz 1493 und 1500, allerdings nicht nahe genug, um plus/minus zwei oder vier Jahre für C 3995 vorzuschlagen. Mail Georg Dietz, April 2013. Ein etwas variiertes, doch noch als ähnlich zu bezeichnendes Wasserzeichen P trägt eine Zeichnung eines unbekanntes Antwerpener Künstlers, um 1530-1540 datiert. Darin sitzt ein Hieronymus unter einem Baum, hinter dem sich eine weite Kulisse über einen See ausbreitet, dahinter eine Stadt. Doch in der Strichführung findet sich keine Ähnlichkeit mit den hier vorgestellten Zeichnungen. Vgl. Holm Bevers, *Niederländische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts in der Staatlichen Graphischen Sammlung München*, München 1989/1990, Kat. 87, Taf. 15.

²⁷ Im Sinne von Ulrike Heinrichs, *Martin Schongauer – Maler und Kupferstecher*, München 2007.

reicht keine Beobachtung, um für den Zeichner des *Felsen-Menschen* eine größere Nähe zu behaupten – am dichtesten ist die Dresdner Zeichnung an der Boschgruppe selbst.²⁸

Eine Ausnahme bildet vielleicht der Hintergrund des Kassler Gemäldes *Christus als Gärtner* von Jakob Cornelisz. van Oostsaanen.²⁹ Das auf dem Salbgefäß der Magdalena auf 1507 datierte Gemälde rahmt den Ausblick auf ein phantastisches Jerusalem mit zwei Baumgruppen. Von der linken Seite ragt ein kahler Baum über den Abgrund zur Mitte herüber, der dem sich emporkrümmenden Baum in der Zeichnung *Blick über eine Felsenklippe...* ähnelt (Detail, Abb. 14, 15).

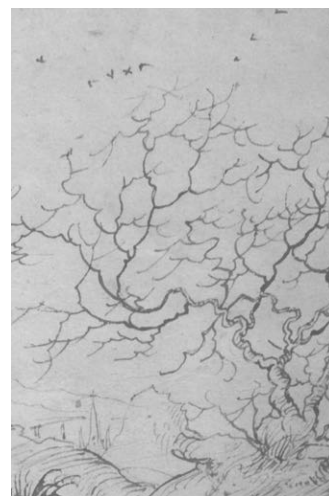
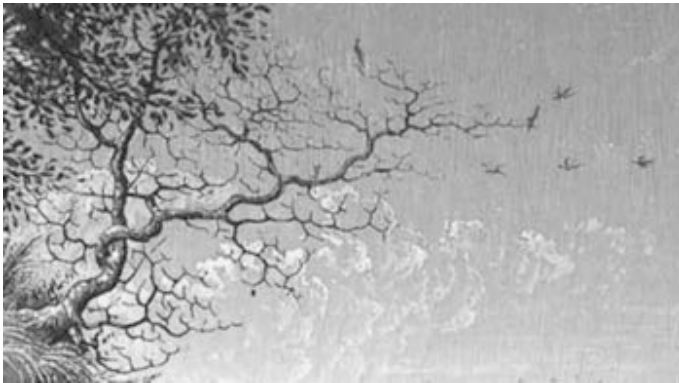


Abb. 14: Jakob Cornelisz. van Oostsaanen, Baum in: *Christus als Gärtner*, Kassel, Gemäldegalerie, Inv. GK 29 (Detail links oben).

Abb. 15: Baum in: *Blick über eine Felsenklippe...*, Detail (Detail von Abb. 4, siehe dort im Verbund).

Die Windungen des Stammes gleichen sich, auch wenn der Maler räumlicher operiert als der Zeichner. Es ähneln sich die Art der teilweise ‚überlängten Verjüngung‘ der Äste und die Gestalt der ‚Forken‘ in den kleineren Ästen; desweiteren, wie Vögel das kahle Geäst umflattern. Auf der Basis dieses kleinen Befundes von der gleichen Hand zu sprechen, ist mutig, aber möglich – die

²⁸ Lockerer Vordergrund-Duktus und gewisse die Abhänge links hinten ‚herabfallende‘ Schraffierung von Matthys Cock z.B. in der Zeichnung *Hafen in bergiger Landschaft*, 1538, München, Staatl. Graph. Sammlung. Vgl. *Pieter Brueghel der Älter. Herkunft und Nachfolge*. Kat. Berlin 1975, Kat. 139, Abb. 45. Zu Rijck oder Ryckaert Aersz. vgl. die Zeichnung der *Heiligen Familie*, Rückseite: Bergige Landschaft mit Gehöft und Fluss, Amsterdam, Rijksmuseum, 59: 264. Vgl. G.K. Boon, *Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Den Haag 1978, Kat. 23.

²⁹ Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. GK 29. Vgl. Kat. *Jacob Cornelisz Van Oostsaanen (ca. 1475-1533): de Renaissance in Amsterdam en Alkmaar*, Amsterdam / Alkmaar 2014, Kat. Nr. 3. Die Zuschreibung ist umstritten.

Zeichnung wäre als eleganter und lässiger, abbreviativer abzusetzen, sie lässt die Naturform etwas hinter sich, der das Bild verpflichtet ist.³⁰

Auch eine vermutlich spätere Verbindung kann genannt werden. Eine früher Jan Philipsz. van Bouckhorst (1588-1631) zugeschriebene Zeichnung im British Museum London wird heute auf den Anfang des 16. Jahrhunderts datiert. Auf dem Skizzenblatt umgeben teilweise karikierte Gesichter und ein Engelskopf zwei die Finger krümmende Hände.

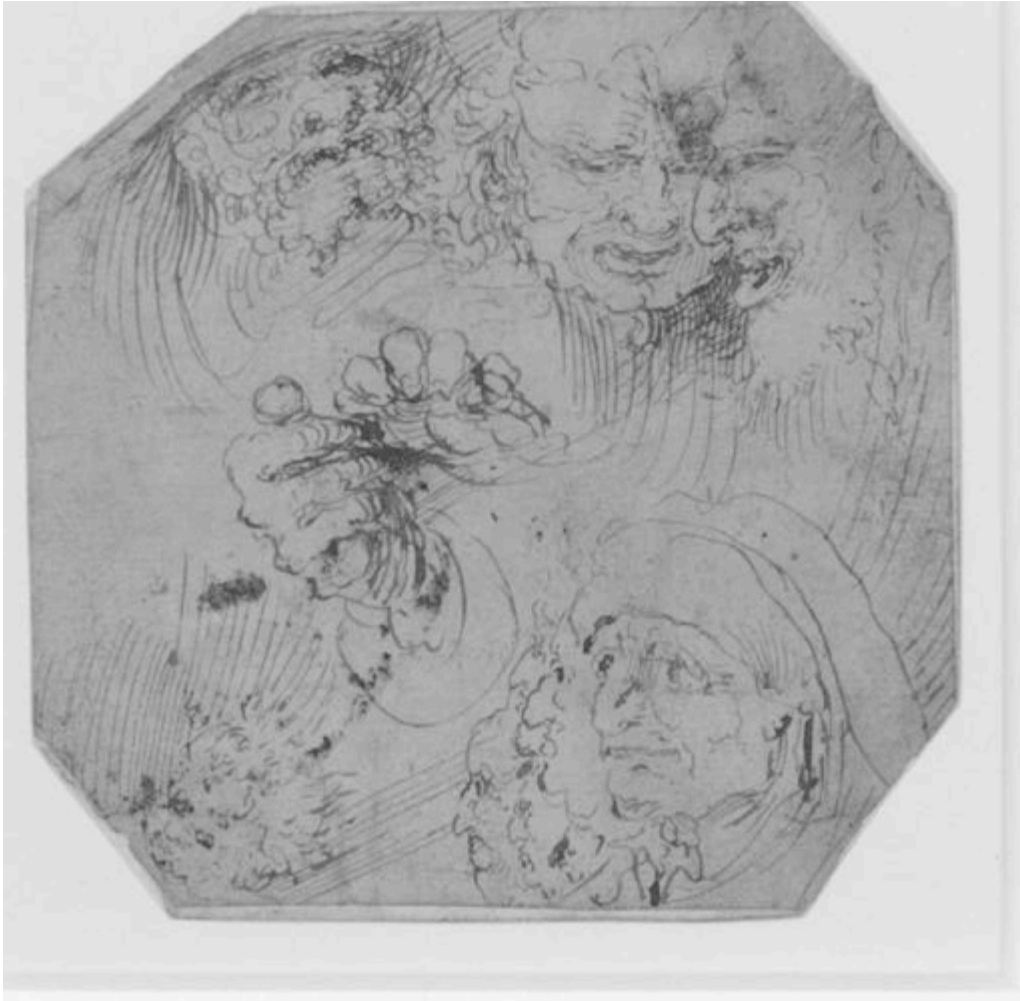


Abb. 16: Skizzenblatt, Anfang 16. Jahrhundert, British Museum, Inv. 1946,0713.1068

Einige der Gesichter sind im Profil gestaffelt wie gelegentlich in der Bosch-Nachfolge (*Christus vor Pilatus*, Princeton, Universitätsmuseum, um 1520). Auf dem Blatt lässt sich eine etwas gröbere Stufe der links und rechts herum geschwungenen Strichbündel ausmachen. Der Schwung ist noch rigoroser als in

³⁰ Sehr ähnlich – doch nicht identisch – ist auch, wie in Zeichnung und Gemäldehintergrund die fernen Türme durch Bäume und Erhebungen nach oben ‚stechen‘. In dieser Hinsicht wären auch andere Zeichnungen der von Thomas Ketelsen und Kollegen zusammengestellten ‚Maleval-Gruppe‘ zu prüfen, was nicht hier geschehen kann. – Die Reproduktionen der Bäume in Zeichnung und Gemälde sind hier etwas klein: Erstaunliche Parallelen finden sich vor allem im dünnsten, auslaufenden Geäst.

der Felsen-Mensch-Zeichnung, noch weniger bedacht, die Gestalt präzise zu treffen. Es kommen neue Elemente hinzu, wie das Gekräusel im Bart des Kopfes links oben, aber man kann sogar die Schraffur der Höhle wiederfinden: im Schatten unter den zueinander gesteckten Köpfen rechts oben. Auch auf diesem Blatt lässt der Zeichner schelmisch den Blick vexieren. Verfolgt man die Staffel der Gesichter unten rechts, wird man durch die Augenlinie des vorderen Mannes über das betonte Auge des zweiten Mannes zu Augeneinschnitt und Augenbraue, Stirn, steilen Haaren und gewaltiger Nase eines dritten Profils geführt – bevor sich diese Nase, wenn der Blick abwärts fortsetzt, als Stirn eines weiter unten platzierten kleineren Gesichts entbirgt.

Für eine Datierung des *Felsen-Menschen* wären auch folgende Komponenten zu überdenken. Der *Hieronymus* in Venedig erscheint, was die zu Grunde liegende Bildidee anlangt, von einem Original recht entfernt, weil völlig zerfleddert. Wenn die *Felsen-Mensch-Zeichnung* damit – der ‚Höcker‘ mit dem ‚Thron‘³¹ – etwas zu tun hat, müsste sie entsprechend früher, wie das unbekannte Ur-Bild des Venezianer *Hieronymus*, kalkuliert werden. Doch der Abstand des ‚Ur-Hieronymus‘ zum Venezianer muss nicht so groß sein, wie man bei einem *unabsichtlichen Verlieren* des untergründigen Teufels-Tier-Motivs kalkulieren müsste. Es ist durchaus möglich, dass der Maler das ursprüngliche Heiligen-Landschafts-Motiv übernehmen wollte, für einen neuen Abnehmer aber die Assoziationen zum im Wasser liegenden Teufel *absichtlich* bis zur ruinösen Unkenntlichkeit minimierte. Ein ähnliches Verfahren lässt sich in der Patinier-Werkstatt beobachten. Von der eigenhändigen *Ruhe auf der Flucht* (Berlin, Gemäldegalerie) bis zur *Himmelfahrt der Maria Magdalena* der Werkstatt (Zürich, Kunsthaus) mindern sich die anthropomorphen Andeutungen im Hintergrundfelsen. Das ‚Auge‘ und die ‚Knubbelnase‘ im Felsen des Berliner Bildes werden regelrecht abgeschliffen. Nur bei Kenntnis des Berliner Felsen-Tieres sieht man im Züricher Bild noch die Schablone.

Ziehen wir die zweite, dem *Felsen-Menschen* nahesten Zeichnung der Maleval-Gruppe hinzu, den *Blick über eine Felsenklippe...*, ist weiterhin zu kalkulieren: Diese Zeichnung erscheint als Phänotyp jünger als der *Felsen-Mensch* und ist mikrostilistisch weiter weg von der Boschgruppe. Sie ist jedoch *motivisch* in einem Detail dem *Heuwagen* nahe.

In beiden motivischen Verbindungen handelt es sich nicht um die reißerische Rezeption der ‚monstergeilen‘ Bosch-Nachfolge, sondern um religiös

³¹ Der ‚Höcker‘ der Zeichnung ist als ‚Buckel‘ selbst Symbol – des Geizes – und auf das Vorbild ‚Thron‘ nicht angewiesen. Siehe den Buckel als Symbol für Geiz zum Beispiel in der *Pèlerinage de Vie humaine*, vgl. Rosemarie Bergmann, *Die Pilgerfahrt zum himmlischen Jerusalem*, Wiesbaden 1983, S. 65 u. Abb. 27.

„systemrelevante“ Details. Für den Heuwagen lautet die früheste Datierung kurz vor 1500, die späteste zwanzig Jahre später.

Mit der Inschrift des Kasseler Bildes ist mit dem Jahr 1507 ebenfalls nur vage eine vielleicht *frühere* Umgebung für den Zeichner anzusetzen, der *später* den *Blick über die Felsenklippe...* entwarf. Zu beachten ist wie erwähnt auch, dass der *Felsen-Mensch* in den genannten stilistischen Details denen des Jheronimus Bosch der Jahre 1500-1510 *näher* ist als den Werken der genannten jüngeren Künstler, deren Arbeit in den 1520er Jahren und später beginnt.

Freilich können alle Details, auch die stilistischen, retrospektiv entstanden sein. Weder die Zeitspanne, die zwischen der Entstehung des *Felsen-Menschen* und des *Blicks über eine Felsenklippe...* verging, lässt sich konkretisieren, noch besteht Gewissheit innerhalb der Bosch-Gruppe, weder über Zuschreibung noch über Datierung. Es scheint mir in dieser Lage vernünftig, den Versuch der stilistischen Datierung des *Felsen-Menschen* und des *Blicks über eine Felsenklippe...* nur großzügig zwischen 1510 und 1520 anzulegen. Das Skizzenblatt des British Museum sollte die späteste der hier erörterten Zeichnungen sein, sie gehört in Physiognomie wie Komposition deutlich zur Boschnachfolge.

Die Gestalt des *Felsen-Menschen* ist jedenfalls eine ebenso singuläre Erfindung wie der *Baum-Mensch*. Die Basis des verborgenen Hauptgesichtes im *Felsen-Menschen* ist der Unterweltseingang. Die Zeichnung ist eine künstlerische Variante des ‚Höllennebels‘, aus dem Genter *Hieronymus* (Abb. 3). Sie ist ‚künstlerischer‘ im Sinne von spielerisch, weil man der Zeichnung ansehen kann, wie sie erst sukzessive zum Dreigesicht gemacht wurde.

Mit der Verschmelzung von verstecktem Teufel und Dreigesicht übertrifft die Zeichnung die bisher bekannte Diablerie des Jheronimus Bosch und seiner Mitarbeiter. Verglichen mit der klaren Funktion wie im *Hieronymus* in Gent zeigt sich eine Tendenz in die Manier. Der alte Begriff passt gut: Die Manier treibt eine Methode weiter als in einer früheren Phase. In diesem Falle, weil der Ernst der Sache abhanden gekommen ist? Der Zeichner des *Felsen-Menschen* droht nicht nur mit dem heimtückisch versteckten Teufel, er trumpft mit dem Dreigesicht – oder gar vier Gesichtern (siehe Anm. 21) – künstlerisch auf.

Zeitgenosse oder sogar „Weggefährte“, hatten Thomas Ketelsen und Kollegen ohne Kenntnis der Teufelsfratzen und der anderen motivischen Verbindungen gefragt. Ich meine, die hier vorgestellten Beobachtungen sprechen dafür, dass der Zeichner zumindest unmittelbaren Kontakt zur Bosch-Werkstatt oder zur Werkstatt des – mit Fritz Koreny – Prado-Heuwagen-Malers *hatte*, vielleicht schon *gehabt hatte*, je nachdem, wie man die stilistischen Komponenten gewichtet. In der Summe ist eine weitere Person im spätesten Bosch-Umfeld individuell vorzustellen; vielleicht zeitweise in der Werkstatt? Ein

hervorragender Kollege mit guter Kenntnis der Details der Zeichnungsart des Jheronimus Bosch.³²

Er ist ein jüngerer, dafür spricht schließlich auch die Tatsache, dass der *Felsen-Mensch* einen älteren und jüngeren Typ *Höllen-Gestalt* oder *Höllen-Landschaft* verbindet. Die merkwürdige Lösung an der rechten Seite des Felsen-Körpers ist vielleicht das Resultat einer zunächst geplanten und dann doch geschlossenen Anus-Öffnung. Stattdessen öffnet sich der Körper durch die mittlere Höhlenöffnung in der mittleren oder eben der frontalen Weise, wie sie in der Nachfolge mehrmals anzutreffen ist. Bei Joachim Patinier (*Ruhe auf der Flucht*, Berlin) oder dramatischer in der *Höllenlandschaft* des Nachfolgers (Abb. 8), die den sich umdrehenden Kopf mit der rückwärtigen Öffnung verbindet. Da in der Zeichnung der Eindruck eines querliegenden Körper wie im *Baum-Menschen* jedoch dominiert, darf man die Zeichnung wohl als ein Scharnier zwischen dem querliegenden Typ *Baum-Mensch* und dem späteren Typ mit der von rückwärts gesehenen Teufelsfigur verstehen.

Abbildungsnachweis: Abbn. 1,2,4,9,10,12,15: Kat. Die Erfindung der Landschaft um 1500. Einem Zeitgenossen von Hieronymus Bosch auf der Spur. WRM, Köln 2013. Abbn. 3,5,6,7,11,13: Charles de Tolnay, Hieronymus Bosch. Kritischer Katalog, Baden-Baden 1965. Abb. 8: Reindert Falkenburg, The Land of Unlikeness. Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights (= Studies in Netherlandish Art and Cultural History; Vol. X), Zwolle, 2011, Fig. 16. Abb. 14: Wikipedia-Artikel Jacob Cornelisz. van Oostsanen, nach: <http://www.museumkijker.nl/wp-content/uploads/2014/03/09.-JCvO-Noli-me-tangere-1507.jpg>. Abb. 17: The Trustees of the British Museum, Common License CC BY-NC-SA 4.0.

URN: *urn:nbn:de:bsz:16-artdok-49779*

URL: *http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/4977*

DOI: *10.11588/artdok.00004977*

³² Wie das auch den religiösen Charakter der teuflischen Formen betrifft, erörtere ich in meiner Studie über den *Garten der Lüste: Die Seele von Sinnen im Garten der Lüste*, Leipzig-Berlin 2016. – Der Umstand, dass in einer Hand die stilistische Nähe zum Hauptmeister Bosch und die motivische Nähe zum Prado-Heuwagen-Maler bestehen, spricht zunächst nicht gegen die These Fritz Korenys von der Existenz des ‚zweiten Bosch-Meisters‘, allerdings dafür, äußerst enge Verbindungen zwischen diesem und Bosch anzunehmen.